UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Amaëlle MARZAIS

soutenue le : **30 novembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours

(XIe-XVe siècles)

Volume 1 : Texte

THÈSE dirigée par :

Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers

RAPPORTEURS :

Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite au CNRS, université de Bourgogne

PRÉSIDENTE DU JURY :

Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF

JURY :

Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers
Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF
Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite, université de Bourgogne
Madame VICTOIR Géraldine	Maître de conférences, université Paul-Valéry - Montpellier 3

SOMMAIRE

Remerciements **5**
Introduction **7**
Partie 1 ..... **10**
Chapitre 1 : Bilan historiographique sur la peinture murale en France **11**

1.1. Le temps des grands inventaires : XIXe-XXe siècles 11
1.2. La réalisation de corpus régionaux 13
1.3. De nouvelles découvertes de peintures murales 15
1.4. Étudier les peintures murales 16
1.4.1. L'iconographie 16
1.4.2. Les approches plurielles et pluridisciplinaires 17
1.4.3. La matérialité 19
1.5. La datation 23

Chapitre 2 : Présentation du corpus et des problématiques **26**

2.1. Corpus et problématiques 26
2.1.1. Le diocèse de Tours au Moyen Âge comme limite géographique du corpus 26
2.1.2. Les bornes chronologiques : du XIe au XVe siècle 29
2.2. État des recherches sur les peintures murales en Touraine 32
2.3. La peinture murale comme source matérielle 48
2.4. Bilan de la documentation graphique 50

Chapitre 3 : Méthodes **57**

3.1. Méthode d'étude appliquée à chaque édifice 57
3.2. Relevé au calque ou à partir d'une orthophotographie 59
3.3. Les analyses en laboratoire 62
3.4. Le Système d'Information Géographique 65

Partie 2 ..... **66**
Chapitre 4 : La préparation matérielle du chantier **69**

4.1. La technique mixte issue de la fresque 69
4.2. La peinture a secco 73
4.3. Les liants 74
4.4. Les pigments 77

Les ocres rouge et jaune 78
Le minium 80
Le vermillon 81
L'hématite 82
Le noir de charbon 82
Le blanc de chaux ou de craie 83
Le blanc de plomb 83
La terre verte 84
La malachite 84
Le chlorure de cuivre 85
Le faux bleu 85
Le lapis-lazuli 87
L'azurite 89

Chapitre 5 : Le report du projet sur la paroi 93

5.1. La sinopia 93
5.2. La préparation du support de la couche picturale 95
5.2.1. Sur un enduit frais 95
5.2.2. Sur un badigeon sec 101
5.3. L'enduisage 103
5.3.1. Les couvrements 103
5.3.2. Les murs 106
5.3.3. Les baies 107
5.4. Les tracés préparatoires 109
5.4.1. Sur un enduit frais 109
5.4.2. Sur un enduit ou un badigeon sec 115
5.5. Les échafaudages 121
5.6. Le déroulement du chantier 125
5.6.1. La technique mixte issue de la fresque 125
5.6.2. Les peintures à sec 130

Chapitre 6 : La mise en couleur 133

6.1. La palette chromatique 133
6.2. Le phasage de la mise en œuvre des séquences colorées 139
6.3. La gestuelle 154
6.4. Les pochoirs 156
6.5. Les cabochons 158
6.6. Le brocart appliqué 160

Chapitre 7 : L'identité des peintres 164

7.1. Les recherches en archives 164
7.2. L'évolution de la manière de peindre 167
7.3. L'identification de plusieurs mains au sein d'une même campagne 179

Partie 3 189
Chapitre 8 : La mise en place d'une typo-chronologie à partir du style et de la technique 191

8.1. Objectifs et méthode de la typo-chronologie 191
8.1.1. Objectifs 191
8.1.2. Critères retenus pour établir la typo-chronologie 192
8.2. Groupes obtenus à partir des sous-critères 194
8.2.1. Les visages 194
8.2.2. L'anatomie 203
8.2.3. Les plis 209
8.2.4. Les fonds 216
8.2.5. Les encadrements 218
8.2.6. La pertinence des critères 220

Chapitre 9 : Les repères chronologiques 222

9.1. La chronologie relative 222
9.1.1. Le support architectural 222
9.1.2. Les critères iconographiques 228
9.1.3. Les critères techniques 235
9.1.4. Les critères stylistiques 238
9.2. Les datations en laboratoire 250
9.2.1. La dendrochronologie et la datation de la chaux par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur) 252
9.2.2. Les charbons dans l'enduit 252
9.2.3. La datation d'un poil de pinceau par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur) 255

Chapitre 10 : La proposition d'une typo-chronologie 256

10.1. La datation des peintures historiées du corpus 256
10.2. La proposition d'une typo-chronologie des peintures du corpus 262
Groupe 1 262
Groupe 2 264
Groupe 3 265
Groupe 4 266
Groupe 5 267
Groupe 6 268
Groupe 7 269
Groupe 8 269
Groupe 9 270

Conclusion 273
Glossaire 278
Bibliographie 283

Instruments de travail 283
Ouvrages consultés 284
Rapports 315
Sources imprimées 283

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes deux directeurs de thèse Alain Salamagne, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Tours et à Marcello Angheben, Maître de conférences Habilité à diriger des recherches en histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers. Ils ont su m'accorder une attention constante, tout au long de ces quatre années de recherche, me prodiguant avec bienveillance leurs conseils avisés et leurs encouragements. Je les remercie à nouveau pour les heures passées à corriger ce travail et tous les autres à côté.

J'adresse une pensée particulière à Frédéric Epaud qui m'avait encadrée au cours de mon mémoire de master en archéologie et qui m'a également apporté son aide et son soutien au cours de mon doctorat.

Un grand merci à tous les propriétaires, maires et mairesses de m'avoir permis de visiter à plusieurs reprises chacun des édifices étudiés, d'y poser mon échafaudage et de m'avoir fait confiance. Merci également à tout le personnel des mairies d'avoir toujours facilité mes visites et pour leur intérêt pour le patrimoine.

Mes pensées vont également au personnel des Archives Départementales d'Indre-et-Loire, celui de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ainsi que les membres de la Société Archéologique de Touraine qui m'ont permis de consulter leurs archives. Mes remerciements s'adressent également à la Direction Régionale des Affaires Culturelles Centre-Val de Loire, au Service Régional de l'Archéologie et à leur personnel pour leur confiance, leur soutien et leur aide.

Je remercie sincèrement les restaurateurs et les restauratrices qui ont accepté de partager leurs archives et leurs expertises avec moi : Elisabeth Evangelisti, Véronique Legoux, Brice Moulinier, ainsi que le Conservatoire Muro dell'Arte et Sabine de Freitas. Merci à Clémentine Poirier qui m'a appris à faire mes premiers prélèvements et mes premières analyses.

Je souhaite également remercier les membres du Groupe de Recherche sur la Peinture Murale pour nos échanges toujours fructueux et leur bienveillance.

Je tiens à remercier les membres du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, ceux du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale et plus particulièrement Carolina

Sarrade et Claire Boisseau, ainsi que tous les membres du Laboratoire Archéologie et Territoires, pour m'avoir accueillie et permis de construire un environnement de travail joyeux : Monsieur Rodier, Monsieur Husi, Elisabeth, Olivier, Corinne, Florian et bien sûr Alexandre L., Arthur, Bastien, Gaël, Nathanaël, Rémi, Sarah, Solène et Thomas. Merci à mes proches Kévin, Morgane, Alexandre V., Alix, Sébastien, pour leur écoute patiente et attentive.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sur le terrain sans le soutien de Solène et sa capacité à monter sur les échafaudages sans jamais faillir et sans les relectures de Kévin, Gaël et Agnès. Je les remercie pour le temps qu'ils m'ont accordé, leur patience et leur bienveillance.

A ma famille que je préfère remercier de vive voix et à mon père.

Introduction

« Je ne crois pas aux improvisateurs. En réalité, le grand art est toujours le produit d'une extraordinaire habileté technique ».

Federico Zeri

Ce propos de l'historien de l'art Federico Zeri résume parfaitement le sentiment qui se dégage lorsque j'observe une peinture murale. Le travail de recherche mené dans le cadre de cette thèse fait suite à deux masters. Le premier en Histoire de l'art ne devait concerner que la chapelle du château de Véretz (Indre-et-Loire) et a finalement été étendu à son décor peint d'une belle qualité des XVIe et XVIIe siècles[1]. Ces décors ont été une première approche de la peinture murale et la succession des campagnes m'est apparue comme un premier défi technique à relever. J'ai donc poursuivi mon travail sur les peintures à l'aide d'un deuxième master en Archéologie, afin de mieux comprendre la mise en œuvre de ces décors et de compléter mon regard d'historienne de l'art, cette fois-ci roman, dans l'ancienne église paroissiale Saint-Georges à Rochecorbon (Indre-et-Loire) [2].

L'étude de ces peintures a permis d'entamer le processus de réflexion et la mise en place d'une méthode pluridisciplinaire combinant l'histoire de l'art et l'archéologie afin de répondre à mes premières interrogations sur la matérialité des œuvres d'art médiévales : comment sont concrètement créées les peintures murales ? Avec quels outils et matériaux ? Comment est organisé un chantier et plus généralement, comment travaillent les peintres ?

La collecte de données documentaires au cours de mes deux masters et au début de ma thèse m'a conduit à consulter des comptes rendus de restaurations et de résultats d'analyses physico-chimiques concernant les œuvres retenues dans le corpus doctoral. Les observations macroscopiques *in situ* ont permis de préciser la compréhension des techniques et la connaissance des matériaux mis en œuvre dans ces peintures.

[1] MARZAIS, 2016.
[2] MARZAIS, 2017.

Dans le cadre de cette de thèse de doctorat, cette collecte de données s'est poursuivie et s'est étendue à un échantillonnage de dix-neuf édifices religieux peints dans l'ensemble de la Touraine, composés de cinquante-deux campagnes dont l'exécution est plus ou moins équitablement répartie entre les XIe et XVe siècles. Les types de production peinte envisagés ici présentent de multiples visages en raison de la période chronologique longue et des statuts diversifiés des édifices concernés, même s'ils demeurent dans le domaine de l'architecture religieuse.

La peinture murale ne se limite pas à orner l'architecture, mais aussi à signifier et séparer des espaces au sein de l'édifice. Elle sert aussi de support à la liturgie ainsi qu'à la prière. Les enduits recouvrant les murs peuvent par ailleurs contribuer à leur assainissement en limitant les remontées d'humidité. La peinture murale est donc une image, mais aussi un objet matériel dont le style et surtout la technique sont moins étudiés.

S'il existe des études techniques ponctuelles et monographiques sur quelques sites peints en Touraine[3], une synthèse mettant en perspective les pratiques picturales et leurs mutations entre les XIe et XVe siècles n'avait pas encore été réalisée. L'autre aspect, le style, est l'un des principaux arguments de datation des œuvres et pourtant assez peu été étudié, caractérisé et catégorisé entre le Moyen Âge central et le bas Moyen Âge. Chaque chercheur rattache souvent implicitement l'ensemble peint qu'il étudie à des courants stylistiques qui n'ont pourtant que rarement été clairement exposés puis discutés. Cette absence de typologie systématique rend l'exercice de la datation difficile quand il repose, très souvent, sur des comparaisons peu assurées.

Ce travail se caractérise par une approche technique de la peinture murale, en s'attardant spécifiquement sur la pratique des peintres à travers l'observation des traces qu'ils laissent sur l'œuvre. Cette approche est combinée avec l'identification du style de chacun des ateliers identifiés, en lien avec les pratiques picturales dont les choix techniques influencent le rendu fini de l'œuvre. L'étude des moments et des raisons des mutations techniques ne peut se faire qu'à partir de jalons chronologiques établis avec le plus de fiabilité possible par la mise en place

[3] L'ouvrage le plus récent : TERRIER, 2002.

d’une chrono-typologie. Pour ce faire, le plan adopté s’organise en trois parties. La première replace l’étude des peintures dans une perspective historiographique, qui abordera en particulier l’ensemble des apports antérieurs de la recherche.

La deuxième partie est consacrée à l’étude des techniques picturales sur les chantiers médiévaux de Touraine entre le XIe et le XVe siècle. La longue durée se justifie particulièrement pour mettre en évidence les mutations, les continuités et les différenciations techniques entre les chantiers romans et gothiques, aussi bien dans la mise en œuvre, que dans les savoir-faire de chaque atelier.

La troisième partie tentera d’établir une typologie des styles à partir des critères formels identifiés antérieurement. Cette typologie, rattachée à des jalons, permettra de proposer une chronologie de réalisation des œuvres.

Enfin, le volume Corpus de preuves et illustrations étaye les propos développés dans le volume Texte. Le troisième volume, intitulé Catalogue, donne dix-neuf notices monographiques d’œuvres accompagnées de photographies, prises par mes soins sauf mention contraire, et correspondant à autant d’édifices religieux. Elles sont classées par ordre alphabétique et conçues pour être lues de manière indépendante ou en complément du volume de texte de la synthèse.

Partie 1

Chapitre 1 : Bilan historiographique sur la peinture murale en France

Le bilan historiographique suivant, sans être exhaustif, est dressé sur la peinture murale en France, des premières tentatives d'établissement d'un corpus national au début du XIXe siècle, jusqu'au constat d'impossibilité d'une telle entreprise. Pour pallier cette difficulté, les décors peints sont fréquemment étudiés dans le cadre plus réduit d'une région ou d'un département à partir des années 1990. Le dernier aspect de ce bilan historiographique traite des différentes manières d'appréhender l'œuvre : par son cadre architectural, son iconographie, sa matérialité et son style.

1.1. Le temps des grands inventaires : XIXe-XXe siècles

En 1845, la publication de Prosper Mérimée, Inspecteur général des Monuments Historiques, sur l'ensemble peint de Saint-Savin-sur-Gartempe a marqué les débuts des études relatives à la peinture murale romane[4]. En 1889, le premier corpus de peintures murales établi par Pierre-Henri Gélis-Didot et Henri-Louis Laffillée, a rapidement été incomplet devant l'ampleur de la tâche à accomplir et l'apparition constante de nouvelles découvertes[5].

Émile Mâle a renouvellé la vision de l'art mural en séparant les peintures en deux grands ensembles : celles à fond clair dans le sud-ouest de la France et celles à fond sombre, plutôt situées dans l'est[6]. L'archéologue Robert de Lasteyrie considérait deux éléments dans l'architecture : la construction et l'ornementation. Pour autant, l'auteur a consacré une très

[4] MERIMEE, 1845.
[5] GELIS-DIDOT, LAFFILLEE, 1889.
[6] MÂLE, 1905, p. 756-781.

courte partie à la peinture murale romane, qu'il mêle au vitrail et à la mosaïque[7]. Il traitait principalement des styles picturaux de l'ouest de la France (Touraine, Poitou) et de Bourgogne.

Paul Deschamps et Marc Thibout ont fortement œuvré à la connaissance et au recensement des peintures murales en France, qu'elles soient romanes ou gothiques (antérieures à 1380) à travers la publication de deux synthèses[8]. À leur suite, les publications d'Henri Focillon[9], de Clémence-Paul Duprat[10] et de Paul-Henri Michel[11] ont participé à l'inventaire des peintures françaises. Otto Demus a consacré un ouvrage à la peinture murale en Europe, publié en français en 1970, et a insisté sur l'impossible exhaustivité de l'entreprise. Il a toutefois présenté une sélection de peintures qu'il estimait représentatives de l'art monumental, accompagnées de certains commentaires parfois empreints de jugements de valeur[12]. Ainsi à propos des peintures de la chapelle du Liget qu'il considérait manquer de maturité : « elles sont étonnamment désuètes, fanées, comme des êtres restés à l'écart de la vie »[13]. Janine Wettstein a proposé une série d'études comparatives, consacrées aux peintures murales romanes de l'ouest de la France et du nord-ouest de l'Espagne, en suivant le parcours de la route de Saint-Jacques de Compostelle[14]. Elle a suggéré que les pèlerinages auraient pu avoir une influence sur le développement artistique des peintures murales situées le long de cette route. La publication de Raymond Oursel en 1980 s'attardait spécifiquement sur le style des œuvres et permettait, grâce à de nombreuses planches de dessins, des comparaisons entre les ensembles peints[15].

[7] LASTEYRIE, 1912, p. 546-558.
[8] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 68-163 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1963, p. 125.
[9] FOCILLON, 1967.
[10] DUPRAT, 1942, p. 165-223 ; DUPRAT, 1943, p. 161-223.
[11] MICHEL, 1949.
[12] DEMUS, 1970.
[13] DEMUS, 1970, p. 30.
[14] WETTSTEIN, 1978.
[15] OURSEL, 1980.

1.2. La réalisation de corpus régionaux

La création de la maison d'édition Zodiaque en 1951 par dom Angelico Surchamp a grandement participé à la redécouverte de l'architecture romane, et indirectement de son décor peint, en France et en Europe. Ainsi, les ouvrages consacrés à la Touraine[16], l'Anjou[17] ou encore la Bourgogne[18], pour ne citer que ces exemples, comportent un état des connaissances sur les peintures murales des édifices majeurs de la région.

En 1992, le catalogue d'exposition *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, dirigé par Marie-Gabrielle Caffin, révèle le considérable corpus des peintures murales d'une région, toutes époques confondues[19]. Il était opportun de revenir sur les découvertes et les redécouvertes des peintures de ce territoire dix ans après grâce à l'exposition et au colloque *Couleur du temps, fragments d'histoire : Peintures murales médiévales*[20]. Après ces deux enquêtes engagées par le Service régional de l'Inventaire sur les peintures de Bourgogne, dans une chronologie large, Daniel Russo a proposé une réflexion d'ensemble sur la période médiévale tant d'un point de vue régional que d'un point de vue global[21]. L'ouvrage sur les peintures monumentales en Bretagne amène un nouveau regard sur ces œuvres du Moyen Âge à nos jours à travers des études de cas portant sur la matérialité, le style et l'iconographie[22]. Le décor ornemental et la polychromie sont également traités.

L'article écrit par les membres du Groupe de Recherche sur la Peinture Murale, intitulé « La constitution d'un corpus des peintures murales de la France : entre utopie et réalité », a mis en évidence la difficulté d'établir un recensement national de la peinture murale tout en soulignant

[16] LELONG, 1977.
[17] DEYRES, PORCHER, 1987.
[18] OURSEL, 1974.
[19] CAFFIN (dir.), 1992.
[20] RUSSO, 2003.
[21] RUSSO, 2005.
[22] DAVY, JUGAN, LEDUC-GUEYE, JABLONSKI, OULHEN, 2021.

les expériences engagées pour y parvenir et en s'interrogeant sur la forme que peut prendre un tel corpus[23]. De nombreuses recherches menées dans le cadre universitaire des années 1980-1990 ont permis de recenser de nouveaux corpus régionaux de peintures murales. Des thèses de doctorat portant sur la peinture murale ont été soutenues ou débutées par : Michelle Gaborit[24] (Aquitaine), Anne Courtillé[25] (Auvergne du Moyen Âge), Annie Regond[26] (Auvergne du XVIe siècle), Marie-Gabrielle Caffin (Bourgogne), Ilona Hans-Collas[27] (Lorraine), Christine Leduc[28] (Maine et Anjou), Vincent Juhel (Normandie), Christian Davy[29] (Pays de la Loire), Marcia Kupfer[30] (région Centre-Val de Loire), Claudine Landry[31] (Poitou) et Virginie Czerniak[32] (Quercy). Les enquêtes régionales et thématiques, les articles des revues d'architecture et de conservation des Monuments Historiques qui rapportent les découvertes de peintures murales et les monographies attestent le renouveau des recherches scientifiques sur ce sujet. Des corpus régionaux sont venus compléter le recensement et la connaissance de ces peintures romanes : Christian Davy pour les Pays de la Loire[33], Alexandre Gordine pour la Bretagne, le Maine et l'Anjou[34], Bérénice Terrier-Fourmy pour la Touraine[35], Christian Davy, Vincent Juhel et Gilbert Paoletti pour la vallée du Loir[36] et Juliette Rollier-Hanselmann pour la Bourgogne, la région Rhône-Alpes et la Suisse romande[37]. Les peintures gothiques ont comparativement été

[23] Groupe de Recherches sur la Peinture Murale, 2013.
[24] GABORIT, 2002.
[25] COURTILLE, 1998.
[26] REGOND, 1983.
[27] HANS-COLAS, *1997*.
[28] LEDUC-GUEYE, 1999.
[29] DAVY, 1994.
[30] KUPFER, 1993.
[31] LANDRY-DELCROIX, 2002.
[32] CZERNIAK, 2004.
[33] DAVY, 1999.
[34] GORDINE, 2013.
[35] TERRIER-FOURMY, 2002.
[36] DAVY, JUHEL, PAOLETTI, 2000.
[37] ROLLIER-HANSELMANN, 2014.

moins étudiées : Géraldine Victoir pour la Picardie[38] ; Claudine Landry-Delcroix pour le Poitou[39] ; Michelle Gaborit pour l'Aquitaine[40] ou encore Marie Charbonnel pour les peintures des anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour[41]. Le corpus pictural du Périgord, couvrant les bâtiments civils et religieux, a récemment fait l'objet d'un vaste inventaire[42].

1.3. De nouvelles découvertes de peintures murales

Hélène Toubert a dirigé une publication collective en 1988 sur les découvertes récentes des peintures romanes de la région Centre[43], avant de réunir ses études sur la peinture monumentale dans l'ouvrage *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie* paru en 1990[44]. En 1994, le Centre International d'Art Mural à Saint-Savin-sur-Gartempe consacrait un séminaire de deux jours aux nouvelles découvertes de peintures murales en mettant l'accent sur celles du Poitou-Charente et des régions limitrophes[45]. En 2013, le numéro 22 d'*In Situ* était entièrement consacré à la peinture murale française. Il regroupait les communications de deux *journées d'étude* organisées par le musée des Monuments français, les 25 et 26 octobre 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Les articles relataient les recherches en cours sur les peintures murales médiévales et renaissantes, ainsi que celles des XIXe et XXe siècles[46]. Le colloque *1994-2014, vingt années de découvertes de peintures monumentales : bilans et perspectives*[47], qui s'est déroulé à Noyon en 2014, a offert l'occasion d'effectuer un point

[38] VICTOIR, 2010a.
[39] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[40] GABORIT, 2002.
[41] CHARBONNEL, 2012.
[42] AUDRERIE, LARUË DE CHARLUS, MABILLE DE PONCHEVILLE, 2021.
[43] TOUBERT, 1988a.
[44] TOUBERT, 1990.
[45] *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, 1996.
[46] DE FINANCE, MONTFORT (dir.), 2013.
[47] VICTOIR, DAVY, LEDUC-GUEYE, VUILLEMARD-JEAN, 2018.

d'étape vingt-cinq ans après ces impulsions lancées par Hélène Toubert et le Centre International d'Art Mural.

1.4. Étudier les peintures murales

La peinture murale peut être étudiée à travers plusieurs aspects complémentaires que sont l'iconographie, le style et la technique.

1.4.1. L'iconographie

Concernant l'étude iconographique, Hélène Thoubert puis Eric Palazzo ont renouvelé la relation entre image et liturgie[48], Jérôme Baschet a fait progresser la connaissance des modes de fonctionnement de l'image peinte sur les murs[49] et des parcours narratifs dans les églises[50]. Cécile Voyer et Eric Sparhubert ont dirigé un ouvrage sur les relations entre la fonction de l'image et son emplacement dans l'édifice[51]. Marcello Angheben s'est intéressé à la polysémie de la parole dans les images[52] et a participé au renouvellement de l'approche iconographique et narrative en abordant les stratégies du discours dans la peinture murale[53]. Le répertoire iconographique de la peinture médiévale est complété par la réalisation de corpus thématiques : sur l'iconographie en général dans l'Indre[54] ou dans le Berry[55], ou plus précisément sur les

[48] PALAZZO, 1998 ; PALAZZO, 2000.
[49] BASCHET, SCHMITT (dir.), 1996 ; BASCHET, 2008.
[50] BASCHET, 2010, p. 181-219.
[51] VOYER, SPARHUBERT (dir.), 2011.
[52] ANGHEBEN, 2013b, p. 22-34.
[53] ANGHEBEN (dir.), 2020.
[54] MAUPOIX, 2004.
[55] *Le décor monumental des églises*, 2013.

représentations de la Rencontre des trois morts et des trois vifs entre le XIIIe et le XVIIe siècle[56] et celles des fous à la fin du Moyen Âge dans la peinture alpine[57].

À propos du décor peint dans l'habitat civil, le catalogue de l'exposition *D'intimité, d'Éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René* à Angers, organisée en 2008 par le Service départemental de l'Inventaire du patrimoine du Maine-et-Loire et le Groupe de recherche sur la peinture murale, regroupait des études menées sur les décors peints des édifices à caractère résidentiel et est accompagné d'un cycle de conférences sur la thématique rarement abordée de la demeure seigneuriale et de son décor[58]. L'année suivante, Anne Courtillé livrait un article sur une quinzaine de peintures murales auvergnates, exécutées dans des palais entre 1360 et 1420, en s'interrogeant sur les commanditaires et les peintres de ces oeuvres, ainsi que leur culture visuelle et littéraire[59]. Christian de Mérindol a donné un corpus très étoffé du décor peint et armorié sur les murs et sur les plafonds des demeures médiévales[60]. En 2015, la publication de la thèse de Térence Le Deschault de Monredon a montré le regain d'intérêt sur ce sujet[61].

1.4.2. Les approches plurielles et pluridisciplinaires

Entre 1989 et 1994, John Ottaway inventorie les peintures de la zone pyrénéenne selon une approche plurielle[62]. Il étudie les peintures sous l'angle de l'organisation syntaxique des programmes, en plaçant la peinture murale au centre de son environnement historique. En 1999, Christian Davy propose une démarche analogue dans les Pays de la Loire, mais fondée sur la peinture romane comme objet en prenant en compte la typologie du décor, l'iconographie, le

[56] Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, 2001.
[57] GILLY-ARGOUD, 2012.
[58] LEDUC-GUEYE, 2007.
[59] COURTILLE, 2009.
[60] MERINDOL, 2013.
[61] LE DESCHAULT DE MONREDON, 2015.
[62] OTTAWAY, 1992, p. 225-242 ; OTTAWAY, 1994.

style et la datation, mais aussi la technique et le lien que la peinture entretient avec l'architecture[63]. Les recherches archéologiques menées sur l'évêché d'Ègara à Terrassa en Catalogne témoignent de l'importance de la prise en compte du support et du contexte architectural pour l'étude du décor peint[64]. L'exemple de l'ouvrage publié en 2011 sur les peintures de Saint-Chef-en-Dauphiné montre le souci de Barbara Franzé de rattacher l'objet d'étude à un contexte tangible, car l'auteure rend compte de l'évolution de l'organisation interne de l'abbatiale et du rapport entre moines et laïcs[65].

Auparavant, les caractères fonctionnels et signifiants du décor ornemental étaient négligés au profit de l'aspect figuré ou historié de l'image. Désormais, ce dernier, construit le plus souvent à partir d'un vocabulaire végétal ou géométrique, apparaît comme un objet d'étude à part entière depuis le colloque de Saint-Lizier en 1995[66]. Les différentes interventions ont mis en exergue la portée signifiante, voire symbolique, et la fonction structurante du décor ornemental. La considération du décor ornemental a notamment permis d'avancer dans la compréhension du programme peint énigmatique de la crypte de Tavant[67]. Les travaux d'Anne Vuillemard en Alsace[68] et de Géraldine Victoir en Picardie[69] ont renouvelé le regard porté sur le faux appareil, l'épaisseur et la couleur de son trait, les motifs et l'emplacement de ce type de décor, ainsi que sur la polychromie architecturale.

En 2002, le colloque « Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ? » organisé à Toul par le Groupe de Recherches sur la Peinture murale soulignait la nécessité d'une intervention professionnelle et interdisciplinaire pour l'étude ainsi que la conservation-

[63] DAVY, 1999.
[64] GARCIA I LLINARES, MORO GARCIA, TUSET BERTRAN, 2009.
[65] FRANZE, 2011.
[66] *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, 1997.
[67] LAINE, DAVY, 2002.
[68] VUILLEMARD, 2003.
[69] VICTOIR, 2005, p. 251-254 ; VICTOIR, 2012, p. 121-135 ; VICTOIR, 2013, p. 47-71.

restauration – et non plus uniquement la restauration – des peintures murales. Le colloque abordait également la question du dégagement systématique d'une peinture murale lors d'une nouvelle découverte[70].

1.4.3. La matérialité

Les articles de François Énaud, en 1971, sur le décor du Palais des Papes à Avignon, et de Marcia Kupfer en 1986, sur les peintures de l'église Saint-Martin de Vic, se démarquaient des publications contemporaines qui n'abordaient que peu, voire pas du tout, l'aspect matériel de la peinture[71]. François Énaud s'est particulièrement attardé sur la technique de mise en œuvre du décor ainsi que sur l'évolution du style et de la technique de Matteo Giovannetti au Palais des Papes, tandis que Marcia Kupfer a restitué la structure narrative des scènes à partir de l'observation de l'agencement des raccords d'enduit.

Le travail pluridisciplinaire dirigé par Christian Sapin sur les peintures de la crypte de Saint-Germain et de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre entre 1989 et 1999 s'appuie sur la stratigraphie et le relevé *in situ*, en utilisant les méthodes élaborées par les archéologues du bâti[72]. La coordination d'historiens, d'historiens de l'art, d'épigraphistes, de conservateurs-restaurateurs et d'archéologues a abouti à la compréhension de la réalisation de plusieurs ensembles peints. Sur l'étude plus spécifique des procédés de mise en œuvre des peintures, le programme de recherche mené sur celles de la crypte d'Auxerre a été le point de départ de l'utilisation de méthodes d'analyses stratigraphiques et de relevés issus de l'archéologie du bâti appliquées à la peinture murale[73]. Grâce aux relevés au calque et à l'enregistrement méticuleux de chaque séquence de couleurs, en reprenant les procédés mis en place par Christian Sapin et Carlos Castillo, il a été possible de reconnaître la technique des peintures romanes de la nef de

[70] HANS-COLLAS (dir.), 2002.
[71] ENAUD, 1971, p. 1-139 ; KUPFER, 1986, p. 99-132.
[72] SAPIN (dir.), 1999.
[73] SAPIN (dir.), 1999.

Saint-Savin et d'y relever la succession de deux ateliers[74]. Au-delà de l'apport sur la connaissance de la technique d'un peintre ou d'un atelier, Marcello Angheben et ses collaborateurs ont montré que les relevés stratigraphiques documentent la vie de l'œuvre (ses repeints et ses restaurations), la rendent plus lisible, éclairent son iconographie et permettent de reconnaître le style d'un peintre[75].

La thèse d'Anne Leturque qui comparait les savoirs théoriques, c'est-à-dire les conseils dispensés par un traité de peinture médiévale intitulé *Liber diversarum artium,* et la pratique des peintres permettait de mieux appréhender la formation des peintres et leur manière de travailler[76]. Elle est aussi parvenue à proposer une restitution du déroulement du chantier pictural et de son rythme à partir de l'identification des différentes étapes de la mise en œuvre[77]. Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon ont effectué cet aller-retour entre théorie et pratique en se focalisant sur les pigments et leurs usages et en s'appuyant principalement sur le traité de peinture du moine Théophile (XIIe siècle)[78]. Juliette Rollier-Hanselmann a démontré que l'analyse des procédés de mise en œuvre des peintures, principalement romanes, permettait d'identifier les processus communs entre les peintres, à partir de la réalisation et de la technique employée, et amenait à identifier les ateliers en fonction de leurs spécificités[79]. Concernant la peinture gothique, la monographie comparative dirigée par Ilona Hans-Collas, s'appuyant sur des critères à la fois techniques et stylistiques sur deux sites peints au XVe siècle en Belgique, a prouvé que les décors avaient été réalisés par un même atelier[80].

[74] SARRADE, 2013 ; SARRADE, 2016, p. 103-116.
[75] ANGHEBEN, 2013a.
[76] LETURQUE, 2015.
[77] LETURQUE, 2016, p. 117-128.
[78] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2016, p. 155-164.
[79] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 57-90 ; ROLLIER-HANSELMANN, 2008.
[80] HANS-COLLAS, 2016.

Le chercheur peut aussi avoir recours aux analyses physico-chimiques afin de compléter l'étude des techniques des peintres. L'article de Marcel Stefanaggi retraçait, en 1998, les différentes méthodes d'analyse des peintures murales[81]. L'analyse des matériaux se révèle être une source d'informations sur le contexte économique et historique des peintures murales, sur lesquelles on ne conserve souvent que peu d'archives[82]. Toutefois, les sources publiées par Victor Mortet et Paul Deschamps mentionnent à plusieurs reprises le décor peint, son iconographie et son emplacement dans les édifices. Par exemple, les sources indiquent pour l'église et des bâtiments de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire entre 1005 et 1030 que les peintures des voûtes de l'église ont été exécutées sur enduit frais par Odolric, moine de Saint-Julien de Tours et le type d'échafaudage utilisé[83]. Concernant le Moyen Âge et, plus spécifiquement, l'époque Moderne, le « Manuel des sources » de Julius Von Schlosser comportent plusieurs références à des traités techniques de peintures[84]. Aussi, l'article de Marianne Gilly-Argoud sur un contrat notarié à propos des peintures murales de Besse-en-Oisans[85] amène à nuancer l'absence de sources écrites.

Les recherches menées par Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon sur les bleus ont révélé une raréfaction de l'emploi du bleu égyptien au profit d'un faux bleu entre les Xe et XIIe siècles, ce qui a permis de proposer un jalon chronologique concernant l'emploi de certains pigments, et de documenter les pratiques des peintres[86]. La thèse d'Aurélie Mounier sur la dorure, et les articles sur le sujet, rendaient compte de l'emploi de métaux sur les peintures romanes et de l'utilisation spécifique du brocart appliqué dans des sites prestigieux de la fin du Moyen Âge : l'oratoire du château de La Roque de Meyrals (Dordogne), la chapelle Saint-Exupère à Blagnac (Haute-Garonne), la chapelle profonde de la cathédrale de Cahors (Lot) et

[81] STEFANAGGI, 1998, p. 21-29.
[82] COUPRY, 2009 ; COUPRY, 2011.
[83] MORTET, DESCHAMPS, 1995, p. 102-125 et plus spécifiquement p. 123.
[84] VON SCHLOSSER, 1997.
[85] GILLY-ARGOUD, 2013.
[86] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 689-698.

un retable de l'église de Sainte-Marie d'Audignon (Landes)[87]. Paulette Hugon et Dominique Martos du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques ont repéré la présence d'une charge mélangée aux pigments dans la couche picturale de quelques ensembles peints du XIe au XIIe siècle analysés entre Poitiers, Chartres et Tours[88]. Cette particularité pourrait s'avérer discriminante et caractériser une pratique de l'ouest de la France. La systématisation de ce type de recherche permettrait d'obtenir des résultats d'ordre géographique et chronologique. Enfin, la compréhension des pigments réclame souvent des analyses chimiques complémentaires, longtemps effectuées à travers des prélèvements manuels. En 2017, la collaboration entre le laboratoire XLIM et le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale a permis d'identifier les pigments de deux ensembles peints par l'analyse spectrale non destructive et non invasive en utilisant un spectromètre[89].

Le colloque organisé par le Centre européen d'archéométrie sur les techniques des peintures murales en 2008 a complété cet article et a donné au chercheur l'opportunité de connaître, à travers des études de cas, les technologies récentes ainsi que leurs applications à la peinture murale en présentant les résultats, les perspectives et les limites de chaque méthode[90].

[87] MOUNIER, 2010 ; MOUNIER, DAYET, DANIEL, BELIN, 2011.
[88] HUGON, MARTOS, 2013.
[89] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10-11.
[90] DENOËL (dir.), 2008.

1.5. La datation

Hélène Toubert rappelait, dans son article de 1987, la difficulté d'établir des datations à partir de simples observations stylistiques, elle critiquait également la méthode qui consiste à établir la datation d'une œuvre à partir de la seule référence à un modèle prestigieux[91]. Cette question de la datation a conditionné les résultats d'études tant synchroniques que diachroniques et reste un élément clef de la recherche actuelle[92]. La datation peut s'appuyer sur la représentation dans les peintures d'objet du quotidien dont certains, notamment la céramique, sont bien documentés par l'archéologie, ou encore sur les représentations des costumes et de l'armement. À ce titre, la Base de données Objets, réalisée par Christian Davy et Christine Leduc-Gueye, a permis de recenser les objets de la vie quotidienne (vaisselle, mobilier, outils…) dans le domaine de la peinture murale du Xe au XVIe siècle dans l'ouest de la France[93]. Les notices de cette base de données comportaient un volet datation ce qui permettait de placer des jalons chronologiques pour l'évolution des formes. Pour préciser la datation, Térence Le Deschault de Monredon a observé l'évolution des différentes parties de la figuration de l'armement dans le domaine du décor civil, en étant toutefois bien conscient de la difficulté à donner des datations précises pour des représentations qui parfois diffèrent selon les régions ou la qualité de la représentation[94]. La forme des heaumes, celle des boucliers, des ailettes, des chaînes de suspension, des plates et des selles sont autant d'éléments étudiés par l'auteur. L'étude du vêtement permettrait d'aboutir à de nouveaux indices de datation, mais, comme pour l'armement, le costume offre de grandes variations régionales. La manière de représenter le cheval au galop, les codes de représentations des croisés et le type de harnachement des chevaux participent également à la datation[95]. La vaste entreprise du Corpus des inscriptions de la France médiévale menée par le

[91] TOUBERT, 1990.
[92] DAVY, 2008, p. 52.
[93] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 289-293.
[94] LE DESCHAULT DE MONREDON, 2015.
[95] DAVY, 2012a.

CESCM, dont vingt-quatre volumes ont été publiés depuis 1974, aide encore à la datation des peintures murales grâce à l'épigraphie[96].

Une peinture murale peut être datée à partir de plusieurs critères, d'ordre iconographique et stylistique et technique, mais encore en fonction du contexte architectural. Comme le soulignait Christian Davy, l'exercice de la datation est périlleux, car l'utilisation de sources très différentes peut conduire à des datations éloignées[97]. Les peintures de Méobecq illustrent ce propos : Éliane Vergnolle estimait la réalisation des peintures au milieu du XIe siècle en se fondant sur leur proximité avec les sources carolingiennes, sur la figuration de Martial qu'elle liait au concile de Limoges en 1031 et sur une manière romane qui ne serait codifiée qu'à l'époque des peintures de Saint-Savin[98]. En revanche, Marcia Kupfer plaçait cet ensemble dans la production stylistique de la première moitié du XIIe siècle, en soulignant les tensions entre l'abbaye et l'archevêché de Bourges à l'appui de cette datation[99].

Toutefois et dans beaucoup d'études, la datation repose sur la comparaison des formes et des styles. Or, la datation des sites de référence utilisée pour ces comparaisons repose souvent elle-même sur des comparaisons d'ordre iconographique ou stylistique. Dans sa thèse, Christian Davy proposait une typo-chronologie du traitement du modelé des carnations dans les peintures romanes de l'ouest[100]. Carles Mancho datait les peintures murales du haut Moyen Âge en Catalogne en se fondant à la fois sur des considérations du style et de l'iconographie, par exemple les coiffures et couvre-chefs, mais ces arguments ont été contredits par l'archéologie[101]. Il cherchait des filiations formelles avec d'autres ensembles peints et des mosaïques, notamment dans la manière de dessiner les têtes. Dans la crypte d'Auxerre, la

[96] Dont : TREFFORT (dir.), 2014.
[97] DAVY, 2008, p. 52.
[98] VERGNOLLE, 1988, p. 13-19.
[99] KUPFER, 1993.
[100] DAVY, 1999.
[101] MANCHO, 2012.

datation du Christ à cheval reposait sur des comparaisons techniques et une remise en contexte avec des ensembles proches[102]. Juliette Rollier-Hanselmann s'attardait sur les détails qui permettaient d'isoler la peinture d'Auxerre d'autres ensembles régionaux et de proposer un rapprochement convaincant avec l'église de Combertault par l'utilisation commune d'une couche de préparation jaune sur l'enduit. S'ajoutaient des comparaisons stylistiques avec une description précise de la silhouette, des plis, des traits du visage, du fond et de la répartition et l'application des couleurs dominantes, de la palette chromatique et des comparaisons stylistiques avec des ensembles peints de la région et avec la sculpture clunisienne. L'auteure étayait sa datation en combinant tous ces éléments. Natacha Piano a utilisé les données d'une inscription qui fournissait un *terminus ante quem* aux peintures murales de Saint-Sernin à Toulouse dans le but d'en dater le décor peint[103].

Enfin, le recours aux analyses physico-chimiques et à la datation absolue, qui sont malheureusement loin d'être systématiques, peut aider à circonscrire chronologiquement l'ensemble peint étudié. À Saint-Pierre-les-Églises à Chauvigny, une datation absolue a permis de trancher entre deux hypothèses concernant la date de réalisation de la Crucifixion qui oscillait entre la période carolingienne et la période romane. Les deux datations se fondaient sur des arguments iconographiques, stylistiques et partiellement architecturaux. La datation des charbons de bois présents dans l'enduit contemporain de la couche picturale de la Crucifixion a donné une date de réalisation entre 782 et 984[104]. La datation par AMS de chaux provenant de l'enduit supportant la couche picturale a offert des résultats intéressants, même si la méthode est encore récente et peu utilisée[105]. Si ces procédés ne fournissent pas toujours des fourchettes de datation très précises, elles peuvent permettre au chercheur de trancher entre deux hypothèses ou lui fournir des indices chronologiques supplémentaires.

[102] ROLLIER-HANSELMANN, 1999, p. 261-262.
[103] PIANO, 2019, p. 101-112.
[104] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.
[105] MARZAIS, 2019, p. 267-268.

Chapitre 2 : Présentation du corpus et des problématiques

2.1. Corpus et problématiques

2.1.1. Le diocèse de Tours au Moyen Âge comme limite géographique du corpus

Les recherches menées sur le diocèse de Tours ont permis de définir ses limites et montrent qu'elles sont relativement stables entre les XIe et XVe siècles. La constance de ces limites ainsi que l'identité historique et religieuse du diocèse en font un choix cohérent pour établir les bornes géographiques du corpus.

À la fin du VIe siècle, quarante-cinq lieux de culte sont mentionnés par Grégoire de Tours dans le diocèse de Tours, lieux qui appartiennent à des localités actuellement situées dans le département d'Indre-et-Loire, excepté Mareuil-sur-Cher (Loir-et-Cher), auxquels s'ajoute l'église de Perrusson (Indre-et-Loire) connue par des fouilles archéologiques[106] (fig. 1, 2). Entre 600 et 900, quinze nouveaux lieux sont apparus. Treize sont actuellement situés en Indre-et-Loire : Rigny, Mosnes (diocèse de Chartres) ainsi que Restigné (diocèse d'Angers)[107]. Avant 1200, le diocèse de Tours comptait 271 lieux de culte depuis Brèches, Thuré et Neuvy-le-Roi au nord-ouest, Saunay, Mareuil-sur-Cher et Orbigny à l'est, Tournon, Yzeure, Barrou et Balesme au sud-ouest[108]. Les limites du diocèse de Tours sont restées stables à l'époque moderne. L'étude des pouillés menée par Jean-Michel Gorry a permis d'affirmer qu'aucune modification notable n'a perturbé les limites du diocèse entre les XIIIe et XVIIIe siècles[109].

Ainsi, les limites de l'ancien diocèse de Tours correspondent approximativement à celles de l'actuel département d'Indre-et-Loire. Le diocèse au Moyen Âge englobait le doyenné de Montrichard, actuellement rattaché au diocèse de Blois et au département du Loir-et-Cher. En revanche, les paroisses de Chemillé-sur-Dême et des Hermites appartenaient au diocèse du Mans, et la paroisse de Monthodon au diocèse de Chartres, qui sont actuellement rattachées au

[106] ZADORA-RIO, 2008, p. 25.
[107] ZADORA-RIO, 2008, p. 26.
[108] ZADORA-RIO, 2008, p. 105.
[109] GORRY, 2014.

département de l'Indre-et-Loire. Celles de La Ferrière et de Cangey n'ont été rattachées au diocèse de Blois qu'en 1697, soit à la fin de la période chronologique retenue dans le cadre de cette thèse, fixée à la fin du XVe siècle, et après la date de réalisation des peintures de l'église de Cangey entre les XIe et XIIe siècles. Les communes de Richelieu, Champigny-sur-Veude, Chaveignes, Braye-sous-Faye, Faye-la-Vineuse et Jaulnay étaient situées dans le diocèse de Poitiers. Bourgueil, Château-la-Vallière, Rillé, Couesmes, Braye-sur-Maulne, Courcelles, Lublé, Saint-Laurent-de-Lin et Chouzé-le-Sec relevaient du diocèse d'Angers.

Les édifices du corpus situés dans les communes d'Azay-le-Rideau, d'Azay-sur-Cher, Beaulieu-lès-Loches, Cangey, Chinon, Cormery, Cravant-les-Côteaux, Descartes, Lignières-de-Touraine, Parçay-Meslay, Rigny-Ussé, Rivière, Rochecorbon, Sennevières, Sorigny, Saint-Christophe-sur-le-Nais, Tavant et Tours appartenaient donc au diocèse de Tours au Moyen Âge (fig 4).

L'inventaire des édifices peints ou polychromes a été réalisé à partir des informations collectées dans les publications, les bases de données du service de l'Inventaire et des Monuments Historiques et par l'enquête de terrain. Cet inventaire a permis de repérer 114 édifices religieux et civils dans le département de l'Indre-et-Loire, peints entre les XIe et XIXe siècles (fig. 1, 2, 3). Toutefois, certaines peintures présentes dans l'inventaire ont disparu des surfaces murales, d'autres ont été déposées ou sont dissimulées par des retables, des lambris ou des badigeons (fig. 1). Cet inventaire mériterait d'être complété par une prospection systématique des édifices religieux ainsi que des manoirs et des châteaux de Touraine. Dix-neuf ont été choisis à partir de cet inventaire (fig. 4).

Une campagne picturale correspond à un ensemble peint constitué d'une ou de plusieurs scènes réalisées par un même atelier au sein d'un édifice. L'identification d'un atelier se fait à travers des critères stylistiques et techniques[110]. Un même édifice peut donc contenir plusieurs campagnes picturales. Les campagnes sélectionnées dans le corpus sont en place. De fait, les peintures déposées ont été exclues, car elles apparaissent déconnectées de leur contexte architectural et ont perdu de nombreuses informations sur leur mise en œuvre, dont l'étude est

[110] Voir : chapitre 4, 1.1.3. Critères stylistiques et 1.1.4. Critères techniques.

l'un des objectifs de cette thèse. Les peintures détruites n'ont pas été retenues pour cette même raison. Les constructions civiles n'ont pas été étudiées au regard du peu de peintures conservées, seulement seize bâtiments civils peints contre 98 édifices religieux (fig. 1).

Le corpus se compose de cinquante-deux campagnes picturales réalisées entre le XIe et le XVe siècle dans dix-neuf églises paroissiales : Saint-Symphorien d'Azay-le-Rideau, Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches, Saint-Martin de Cangey, Notre-Dame-du-Fougeray de Cormery, Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux, Notre-Dame-la-Haye de Descartes, Saint-Martin de Lignières-de-Touraine, Saint-Pierre de Parçay-Meslay, Saint-Pierre-ès-Liens de Sorigny, Saint-Christophe de Saint-Christophe-sur-le-Nais et Saint-Nicolas de Tavant, ainsi que les anciennes églises paroissiales Notre-Dame de Rigny-Ussé et Saint-Georges de Rochecorbon, la chapelle du Liget à Sennevières, le prieuré Saint-Jean-du-Grais d'Azay-sur-Cher, la collégiale Saint-Mexme et la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon et enfin la cathédrale Saint-Gatien de Tours (fig. 4, 5, 6).

Le corpus a été construit dans l'idée d'avoir une répartition homogène de la réalisation des peintures entre les XIe et XVe siècle, à partir des datations établies par Bérénice Terrier-Fourmy en 2005[111] et revues dans le cadre de cette thèse. Ainsi, on dénombre huit campagnes au XIIe siècle dans huit édifices différents, sept campagnes au XIVe siècle dans cinq édifices et enfin dix campagnes au XVe siècle dans six édifices. En revanche, le XIe siècle est moins représenté avec six campagnes, dont quatre qui peuvent appartenir au XIIe siècle réalisées dans quatre édifices et une explosion de la production picturale au XIIIe siècle avec vingt et une campagnes picturales réparties sur douze édifices. La sous-représentation du XIe siècle peut s'expliquer par la disparition fréquente de ces peintures et la difficulté à attribuer une datation basse à un ensemble par manque de comparaisons. La surreprésentation du XIIIe siècle peut être liée, entre autres, à la technique employée qui permet de recouvrir facilement les décors sans les détruire et vraisemblablement à une augmentation de la production picturale liée à un contexte socio-économique favorable.

[111] TERRIER-FOURMY, 2002.

Les observations diachroniques de ces pratiques offrent la possibilité de constater les pérennités ou au contraire les mutations dans l'utilisation de certaines modalités techniques et des outils, d'appréhender les moments et les raisons de ces changements et d'expliquer la continuité de certains gestes. L'autre objectif de cette synthèse est de créer une typo-chronologie du style des peintures du corpus en s'appuyant sur des datations établies grâce au recoupement de différents critères d'ordre architectural, iconographique et par comparaison ainsi qu'au recours aux analyses physico-chimiques.

2.1.2. Les bornes chronologiques : du XIe au XVe siècle

Les bornes chronologiques retenues comme cadre de cette étude s'étendent du XIe siècle, date des premières peintures connues et conservées sur les murs des églises du diocèse de Tours, jusqu'au XVe siècle, lorsque l'engouement pour la peinture murale a commencé à s'essouffler au profit de la peinture de chevalet.

De 1044 à 1154, les Angevins Foulques Nerra et son fils Geoffroy Martel conquièrent la Touraine. Foulques Nerra fonde l'abbaye de Beaulieu-lès-Loches en 1007 qui devient un foyer artistique important. L'abbatiale est consacrée en 1012[112]. Au début du XIe siècle, de nouveaux ermitages indépendants apparaissent en Touraine : Fontaine-les-Blanches (Autrèche), Aiguevive (Faverolles-sur-Cher), Gâtines (Villedômer), Le Grais (Azay-sur-Cher), Turpenay (Saint-Benoît-la-Forêt), Bois-Aubry (Luzé), Baugerais (Loché-sur-Indrois)[113]. Au XIe siècle, le monastère de Marmoutier accroît ses richesses et son rayonnement. Environ 200 prieurés, dont Tavant, dépendent du monastère qui possédait entre autres, l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay[114].

[112] COURSAULT, 1980, p. 66.
[113] LEVEEL, 1988, p. 183.
[114] LEVEEL, 1988, p. 184.

Au milieu du XIe siècle, une controverse eucharistique secoue la Touraine. En 1050, Bérenger (998-1088), chambrier, trésorier et écolâtre de Saint-Martin de Tours, défend la thèse dans son traité *De sacra Coena* que la Cène n'est pas une commémoration du sacrifice de la Croix et donc que le corps et le sang du Christ ne sont pas réellement présents dans le pain et le vin. Quatre ans plus tard, il est assigné à comparaître au synode de Tours en 1054 et reconnaît alors la présence réelle dans l'hostie[115]. En 1057, il est de nouveau condamné au concile à Rome par le pape pour avoir défendu cette thèse[116]. Il abandonne ses fonctions et se retire sur l'île de Saint-Cosme où il décède en 1088. Cette controverse peut avoir un impact dans les programmes iconographiques mis en place entre le milieu du XIe et du XIIe siècle : les Christ en majesté présentant l'hostie, ou accompagnés d'anges levant le pain consacré, peints dans les églises de Tavant et de Parçay-Meslay, semblent avoir vocation à réaffirmer ce que l'on nomme la transsubstantiation depuis le quatrième concile du Latran en 1215.

Henri II (1154-1189), comte d'Anjou, duc de Normandie, couronné roi d'Angleterre, fait de Chinon sa résidence principale et un centre important de l'empire Plantagenêt. Il donne le Liget dans la forêt de Loches au Chartreux en 1172, vraisemblablement en repentir du meurtre de l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket (1118 ou 1120-1170), deux ans plus tôt[117]. À proximité se trouve la chapelle du Liget ornée de décors peints. En 1173, Aliénor d'Aquitaine (1122-1204) soulève ses fils contre Henri II, elle est alors emprisonnée par son époux à Chinon, puis en Angleterre pendant quinze ans. Cet épisode, ou encore l'attachement des Plantagenêt à Chinon, peut expliquer que ces personnages soient représentés à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon et ils peuvent être, ou un membre de leur entourage, les commanditaires de l'œuvre. Jean sans Terre (1199-1216), l'un des fils d'Henri II, prend sa suite comme roi d'Angleterre et seigneur de Touraine.

[115] CANTIN, 1997.
[116] COURSAULT, 1980, p. 72.
[117] COURSAULT, 1980, p. 86.

Philippe-Auguste (1180-1223) se substitue aux Plantagenêt dès 1204 lorsqu'il conquiert les dernières places fortes de Touraine, notamment Chinon et Loches[118]. En 1258, la Touraine est rattachée au domaine royal par le traité de Paris. L'essor économique et artistique, entamé sous l'égide des Angevins puis des Plantagenêt au XIIe siècle, se poursuit au siècle suivant sous l'autorité capétienne[119]. La Touraine connut une période de relative prospérité et de stabilité, qui se traduit par une intense activité artistique. Les églises locales sont agrandies, par exemple celle de Beaulieu-lès-Loches avec ses voûtes angevines, et embellies.

La répartition chronologique des peintures du corpus montre une hausse de l'activité picturale au XIIIe siècle, tandis que les XIIe, XIVe et XVe siècles sont représentés de manière assez homogène (fig. 5, 6). La surreprésentation déjà évoquée de la peinture du XIIIe siècle peut s'expliquer en prenant en compte l'effet de source : les peintures peuvent avoir été protégées des agressions extérieures par des badigeons postérieurs, leur emplacement dans des églises rurales peut les avoir préservées des grattages intempestifs. Toutefois, la succession de plusieurs programmes picturaux au sein d'un même édifice témoigne d'une intense activité artistique : dans la collégiale de Chinon, les églises de Cormery, d'Azay-le-Rideau, de Beaulieu-lès-Loches et de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

Le XIVe siècle est marqué par la guerre de Cent Ans. Les hostilités commencent dès 1337 dans le nord et le sud-ouest du royaume avant de s'étendre à la Touraine, dont les Anglais occupent le nord[120], de Château-Renault à Saint-Christophe, avant de s'emparer de Langeais et Rochecorbon[121]. Si l'activité artistique ralentit, elle ne disparaît pas car l'on fait décorer les églises Saint-Georges à Rochecorbon, Notre-Dame à Rigny-Ussé, Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais ainsi que la collégiale Saint-Mexme et la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, ou encore la cathédrale Saint-Gatien à Tours.

Dès la fin du XVe siècle, la présence royale a stimulé la production artistique[122] comme le montrent les programmes de la cathédrale de Tours, les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais,

[118] COURSAULT, 1980, p. 103 ; CASSARD, 2011, p. 38 ; LORANS, 1991.
[119] LEVEEL, 1988, p. 226.
[120] BOVE, 2014, p. 55
[121] LEVEEL, 1988, p. 261.
[122] CHEVALIER, 1983, p. 147-151 ; CHEVALIER, 1985, p. 125-128.

Descartes ou encore celui de la collégiale Saint-Mexme à Chinon, probablement commanditée par Philippe de Commynes, un proche de Louis XI (1461-1483).

2.2. État des recherches sur les peintures murales en Touraine

Les peintures de Touraine ont fait l'objet en 2002 d'un inventaire par Bérénice Terrier-Fourmy, fruit d'un travail de recherche mené en maîtrise, et qui a fait l'objet d'une publication à la suite de l'exposition « Voire et croire : peintures murales médiévales en Touraine » organisée par le Conseil Général. Le catalogue se compose de notices, chacune consacrée à un édifice et à ses peintures en reprenant l'historique général du site ainsi que l'iconographie, le style et une proposition de datation des peintures. Le corpus de cette thèse a été établi à partir de ce catalogue. Toutefois, la bibliographie consacrée à chaque édifice du corpus est inégale. Certains, comme les chapelles Sainte-Radegonde à Chinon et du Liget à Sennevières ou encore la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, jouissent d'une bibliographie importante. En revanche, d'autres ensembles comme ceux des églises paroissiales de Cangey et de Cormery sont restés dans l'ombre.

L'état des recherches de chaque site est dressé dans l'ordre alphabétique des communes, en commencant par celle d'Azay-le-Rideau, dont les principaux repères chronologiques de l'église Saint-Symphorien reposent sur les recherches de Jacques-Xavier Carré de Busserolle[123], tandis que Charles Lelong traite de l'architecture, sans mentionner les peintures qui ne sont découvertes qu'en 1997[124]. La mise au jour des peintures entraîne leur restauration par Véronique Legoux[125]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy étudie les peintures de l'église et les

[123] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 100-101.
[124] LELONG, 1977, p. 32-40.
[125] LEGOUX, 1998.

attribue au XIIIe siècle, mais néglige les aspects techniques de l'œuvre[126]. Enfin, Véronique Legoux intervient de nouveau sur les peintures en 2007 à la suite d'un incendie dans l'église[127].

En ce qui concerne le prieuré Saint-Jean-du-Grais, Jacques-Xavier Carré de Busserolle établit son historique en 1878[128], puis Guy-Marie Oury s'intéresse à la vie religieuse au sein du prieuré au XIIe siècle[129]. La datation de la charpente du réfectoire contenant une partie des peintures murales a été effectuée par dendrochronologie en 1998[130]. Avant que Bérénice Terrier-Fourmy étudie les peintures du prieuré en 2002, aucune publication ne les mentionne. Elle situe leur réalisation au début du XIIIe siècle, sans aborder la matérialité des œuvres[131].

Dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches, Véronique Legoux, restauratrice de peintures murales, organise et encadre un chantier-école de 1998 à 2000[132]. À partir de 1999, l'archéologue Marie-Eve Scheffer intègre le projet afin de compléter l'étude du site par une approche archéologique. Les aspects stylistiques et iconographiques sont traités avec l'aide d'historiens de l'art : Christian Davy, Ilona Hans-Colas et Christine Leduc. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy propose une synthèse des peintures à partir des résultats du chantier-école et de leurs relevés archéographiques[133]. En 2004, des analyses ont été réalisées par le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques permettant d'identifier la technique employée, ainsi que certains pigments[134].

[126] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 26-27.
[127] LEGOUX, 2007.
[128] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 224-226.
[129] OURY, 1971, p. 70.
[130] LAMBERT, JACQUET, 1998.
[131] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 28-29.
[132] LEGOUX, 1999-2004.
[133] TERRIER-FOURMY, 2002, 34-36.
[134] LRMH, 2004.

Casimir Chevalier décrit et compare l'église Saint-Martin de Cangey avec d'autres édifices de Touraine[135]. Sa description des moellons de la nef est précieuse, car ils sont actuellement recouverts de crépis. Jacques-Xavier Carré de Busserolle propose un historique de la commune et relève les mentions de l'église dans plusieurs chartes[136]. Enfin, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures dans son inventaire, sans proposer de datation pour leur réalisation[137].

La « Chasse royale » de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon jouit d'une bibliographie déjà abondante. Elle suscite de nombreux questionnements quant à l'identification des personnages et la datation de l'œuvre depuis sa découverte en 1964 par les Amis du Vieux Chinon[138]. Le débat est relancé dans les années 1990, même si dans l'ensemble, les chercheurs s'accordent à reconnaître les membres de la famille Plantagenêt. Nurith Kenaan-Kedar reconnaît Aliénor au centre, devant ses deux fils Richard Cœur de Lion et Henri le Jeune. À ses côtés il identifie Jeanne, la fille d'Aliénor, et en tête son époux le roi Henri II menant Aliénor en captivité au château de Chinon[139]. Jean Flori pense que cette peinture illustrerait les adieux de la reine à ses enfants et la passation de pouvoir à Richard. Ivan Clouas et Ursula Nilgen associent l'œuvre à un épisode de la vie des Plantagenêt, mais sans Aliénor[140]. Ursula Nilgen identifie Henri II en tête d'un cortège composé de ses quatre fils[141]. En 2002, Bérénice Terrier Fourmy consacre une notice à cette peinture et la date de 1200. En 2004, Cécile Voyer propose un bilan

[135] CHEVALIER, 1869, p. 107.
[136] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 15.
[137] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 40-41.
[138] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 46-47.
TROCME, 1966, p. 542-549.
TROCME, 1968, p. 182-185.
THIBOUT, 1967, p. 138.
HERON, 1965a, p. 481-488 ; 1965b, p. 81-86.
[139] KENAAN-KEDAR, 1998, p. 318-330.
[140] KLEIMANN, GARCIA, CLOUAS, KENAAN-KEDAR, 1999, p. 398.
[141] NILGEN, 1999, p. 154.

historiographique sur l'iconographie de cette peinture et sa datation située entre la deuxième moitié du XIIe et les premières années du XIIIe siècle[142]. Martin Aurell, qui étudie la mise en place du pouvoir Plantagenêt, suppose qu'Aliénor est la commanditaire de l'œuvre[143]. Ce n'est qu'en 2006 que plusieurs sondages sont effectués sur l'ensemble de l'édifice, permettant de découvrir un ange du XIVe siècle qui n'a pas été étudié[144]. Rosalie Godin intervient en 2008 uniquement sur la Chasse royale[145]. Ses pigments ont été analysés et identifiés en 2017 par Noël Richard et Alice Plutino du laboratoire XLIM à Poitiers (axe E-Patrimoine)[146]. Pourtant, la technique d'aucune des peintures de cette chapelle n'avait été étudiée. La datation de la Chasse royale n'avait pas été établie par d'autres arguments que l'iconographie jusqu'en 2019, lorsque la peinture a été datée par AMS de la deuxième moitié du XIIe siècle[147] .

Les études sur les peintures de la collégiale Saint-Mexme à Chinon ont commencé par la chapelle sud. En 1842, la notice de Galembert sur les peintures de cette chapelle, publiée dans les Mémoires de la Société Archéologique de Touraine, entraîne leur restauration[148]. En 1997, Robert Fiot compare précisément les peintures restaurées par Galembert à partir des relevés réalisés avant son intervention[149]. L'auteur met ainsi en évidence les libertés iconographiques prises par Galembert. L'année suivante, des analyses stratigraphiques permettent de documenter d'anciennes restaurations[150]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à l'ensemble des peintures de la collégiale[151]. Elisabeth Lorans dirige la publication sur

[142] VOYER, 2004, p. 187-193.
[143] AURELL, 2015, p. 22-40.
[144] GODIN, 2006.
[145] GODIN, 2008.
[146] PLUTINO, RICHARD, 2017.
[147] MARZAIS, 2019.
[148] BODIN, 1842 p. 145-203.
[149] FIOT, 1977, p. 28-56.
[150] LEGRAND, 1998.
[151] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 49-53.

la collégiale Saint-Mexme de Chinon éditée en 2006[152]. La monographie clôture dix années de restauration de la collégiale et d'investigations archéologiques, conduites de 1983 à 1993. La monographie se compose de quatre volets consacrés à l'architecture et son décor, les pratiques funéraires, l'occupation domestique du site et les sources écrites. Claude Andrault-Schmitt consacre une sous-partie aux décors peints, permettant de différencier les campagnes, de les dater succintement et d'identifier l'iconographie du cycle de la tour d'escalier, en s'appuyant sur les relevés de Brice Moulinier, effectués lors de la restauration de 2001[153]. L'auteure exclut de son analyse le décor du XVe siècle de la chapelle sud, trop restauré au XIXe siècle.

L'architecture de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery est sommairement décrite par Octave Bobeau en 1908[154]. Robert Ranjard mentionne, dès 1930, la peinture de Notre-Dame-du-Fougeray portant l'Enfant Jésus et entourée de quatre anges, qu'il attribue au XIIIe siècle[155]. Paul Deschamps et Marc Thibout confirment cette datation[156]. Enfin, en 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Vierge à l'Enfant et resserre la datation vers 1220[157]. Toutefois, les autres fragments de peintures murales dispersés dans l'église ne sont pas signalés.

Concernant l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le chanoine Ernest Audard publie en 1934 une notice sur la Vierge à l'Enfant à la suite du dégagement de la peinture. Il identifie les donateurs en prière devant la Vierge sous les traits du grand chambellan de Charles VII (1429-1461), Georges de la Trémoïlle (1384-1446), de son épouse Catherine de l'Ile-Bouchard et de leurs enfants Marie, Georges et Louis[158]. Brigitte Boissavit-Camus présente l'extérieur de l'église dans le *Congrès Archéologique de France* permettant de poser les premiers jalons

[152] LORANS, 2006.
[153] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 22-181.
MOULINIER, 2001.
[154] BOBEAU, 1908, p. 364-370.
[155] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 331.
[156] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 105.
[157] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 56.
[158] AUDARD, 1934, p. 362.

chronologiques de la construction et des remaniements de l'édifice[159]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Vierge à l'Enfant dégagée par Ernest Audard et attribue la peinture au XVe siècle. En 2013, la restauratrice Geneviève Reille-Taillefert met au jour les autres peintures de l'église[160], à la suite d'une étude pour la restauration de l'ensemble de l'édifice entreprise en 2011[161]. Ces peintures, nouvellement découvertes, n'avaient pas fait l'objet d'une étude. Enfin, en 2014, les analyses dendrochronologiques des charpentes de la nef, du chœur, de la chapelle sud ainsi que de la tribune complètent la connaissance du site[162].

L'historique de l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes est sommairement établi en 1878 par Jacques-Xavier Carré de Busserolle[163]. Les peintures romanes du chœur sont connues dès 1951, Paul Deschamps et Marc Thibout les attribuent au début du XIIe siècle grâce à l'analyse épigraphique[164]. Pendant la restauration de l'édifice entre 1981 et 1993, puis en 1999[165], Arnaud de Saint-Jouan publie une étude du bâti et propose une datation des remaniements de l'église[166]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures du chœur, à l'exception de la dernière campagne du XVe siècle[167]. En mai 2005, l'entreprise Lithos intervient sur les peintures du chœur. Les campagnes des XIIe et XIIIe siècles font alors l'objet d'analyses stratigraphiques et d'une caractérisation des pigments[168]. Enfin en 2014, Cécile Treffort confirme la datation épigraphique proposée par Paul Deschamps et Marc Thibout[169].

---

[159] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115-122.
[160] Atelier Restauration Taillefert, 2013.
[161] SAINT-JOUAN, 2011.
[162] DORMOY, 2014.
[163] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 313.
[164] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115.
[165] SAINT-JOUAN, 1999.
[166] SAINT-JOUAN, 1996, p. 847-858.
[167] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 59-61.
[168] Entreprise Lithos, 2005.
BILLAULT, 2005.
[169] TREFFORT, 2014, p. 85.

La chapelle du Liget située dans la commune de Sennevières, auparavant Chemillé-sur-Indrois, jouit d'une bibliographie relativement abondante qui traite principalement des peintures. En 1862, Galembert les mentionne rapidement dans son mémoire sur la peinture murale et la sculpture en Touraine[170]. Robert Ranjard cite l'existence de la chapelle et de ses peintures[171]. En 1967, Henri Focillon note le caractère exceptionnel de cet ensemble de peintures[172]. Clémence Paul Duprat rejette la comparaison des peintures du Liget avec celles de Poncé proposée par Gélis-Didot et Laffillé en 1889 et réfute l'hypothèse d'un même atelier pour ces deux ensembles[173]. Paul Deschamps et Marc Thibout reprennent la description des peintures de la chapelle et de leur organisation faite par Gélis-Didot et Laffillé en 1889[174]. Charles Lelong reprend les conclusions de Paul Deschamps et Marc Thibout et souligne la finesse ainsi que l'expressivité du dessin[175]. En 1997, Voichita Munteanu s'intéresse à l'iconographie du programme pictural par le prisme de la Résurrection du Christ[176]. Puis, Robert Favreau mentionne le témoignage du chartreux Bruno Cousin de 1625, qui précise que le décor de la voûte, actuellement disparu, était consacré à l'Apocalypse[177]. L'auteur consacre un article complet à l'étude épigraphique des peintures et à l'identification des scènes figuratives et des saints dans les baies en comparant les relevés du XIXe siècle, effectués par Savinien Petit, et les vestiges picturaux. Il attribue les peintures au milieu ou à la seconde moitié du XIIe siècle, grâce à l'épigraphie. Bérénice Terrier-Fourmy abonde en ce sens[178]. Enfin, les peintures sont

[170] BODIN, 1862 p. 167.
[171] RANJARD, 1930 (reéd. 1986), p. 277-281.
[172] FOCILLON, 1967, p. 99.
[173] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[174] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 40-48.
[175] LELONG, 1977, p. 255-266
DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 40-48.
[176] MUNTEANU,1977, p. 27-40
[177] FAVREAU, 1988, p. 41-49.
[178] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 94-98.

restaurées en 2009 par l'atelier ARCOA[179]. Si l'iconographie et le style ont été abordés dans les publications, la technique des peintures n'a pas été étudiée.

Les peintures de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine font l'objet d'une publication lors de leur découverte en 1858 par le comte de Galembert[180]. Il complète sa description par les dessins de ces peintures qu'il a réalisés en 1857. Il attribue les peintures au XIIe siècle et précise que seuls les mois de mars, d'avril et d'août du Calendrier subsistent sur l'intrados de l'arc absidial. Il s'attarde sur les inscriptions peintes du berceau du chœur, avec quelques erreurs de lecture que la restauration de 2009 a permis de corriger[181]. En 1898, le chanoine Edouard Quincarlet documente la réfection des peintures à l'aide des lettres envoyées par l'abbé Brisacier, le premier à intervenir sur l'œuvre[182]. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures en soulignant l'importance des repeints[183]. En 2009, les peintures du chœur font l'objet d'une nouvelle restauration, que Pierre Garrigou Grandchamp signale dans le *Bulletin Monumental*[184]. À cette occasion, les repeints du XIXe siècle sont en grande partie retirés, ce qui permet de retrouver le style initial de la peinture du XIIe siècle. Cécile Treffort complète l'étude épigraphique entamée par Galembert[185]. En 2016, Nathalie Le Luel étudie le Calendrier de l'arc absidial en l'intégrant dans un corpus plus vaste[186]. Enfin, Marcello Angheben consacre une étude à l'iconographie du cycle vétérotestamentaire de Lignières-de-Touraine en

[179] Atelier ARCOA, 2009, 12p.
[180] BODIN, 1858, p. 38-42.
[181] Atelier de Restauration Taillefert, 2009.
[182] QUINCARLET, 1898, p. 40-45.
[183] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 67-68.
[184] Atelier de Restauration Taillefert, 2009.
GARRIGOU GRANDCHAMP, 2009, p. 168-169.
[185] TREFFORT, 2014, p. 90-91.
[186] LE LUEL, 2016, p. 193-215.

questionnant l'influence des manuscrits de Tours sur cet ensemble peint[187]. L'aspect technique et le déroulement du chantier pictural n'ont pas été abordés.

La genèse de la découverte de la peinture de l'abside de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay est retracée par Jean-Baptiste Mortier en 1936[188]. Il identifie l'hostie dans la main du Christ en majesté de l'abside, qu'il associe à un modèle diffusé par les enluminures de l'école de Marmoutier, en réaction à la remise en cause de la transsubstantiation par Béranger de Tours au XIe siècle. Clémence-Paul Duprat s'interroge sur la signification des filets ondulés partant de la mandorle du Christ : s'agirait-il d'une image du fleuve de vie arrosant le Paradis ou de simples bandes décoratives[189]. Des échantillons afin de caractériser les pigments et le liant sont envoyés à l'occasion de la restauration de la peinture en 1997 par Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux[190]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy attribue la peinture au début du XIIe siècle[191]. Enfin, la peinture fait l'objet d'une nouvelle phase de conservation-restauration en 2019 par le Conservatoire Muro dell'Arte[192].

Les recherches et les fouilles menées par Élisabeth Zadora-Rio et Henri Galinié, entre 1986 et 1999, ont permis de restituer les trois églises successives de Rigny-Ussé[193]. L'étendue du programme iconographique de la dernière église n'est connue par des sondages qu'en 1989, ce qui amène Marie-Pasquine Subes-Picot à les décrire et à attribuer la campagne du transept au XIVe siècle et celle du chœur au siècle suivant[194]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures visibles par les sondages[195]. En 2007, l'atelier de restauration de Brice

[187] ANGHEBEN, à paraître.
[188] MORTIER, 1936, p. 31-43.
[189] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[190] LRMH, 1997.
[191] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 76-77.
[192] Conservatoire Muro dell'Arte, 2019.
[193] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014.
[194] SUBES-PICOT, 1990, p. 427-432.
[195] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 79-81.

Moulinier effectue une étude préliminaire lors de la restauration générale de l'édifice menée par l'Architecte des Monuments Historiques Patrick Ponsot. L'année suivante, toutes les peintures du chœur sont dégagées, tandis que celles du transept restent à l'état de sondage[196]. Enfin, en 2017, les peintures du bras sud du transept sont mises au jour[197]. À cette occasion, le liant et les pigments rouges et noirs de la Vierge à l'Enfant font l'objet d'analyses[198].

Le comte de Galembert découvre les peintures de l'église Notre-Dame de Rivière en 1853, qu'il décrit dans une notice publiée en 1855[199]. Après une étude du style et de la technique, Galembert propose un projet de restauration du décor peint de l'église. La description est précieuse : elle rend compte de peintures effacées ou recouvertes par le décor du comte de Galembert. En 1996, la restauratrice Elisabeth Evangelisti intervient sur les peintures de l'auvent[200]. En 2000, elle écrit, avec Christian Davy, un article retraçant l'évolution de ces peintures, des considérations techniques issues des observations faites lors de la restauration, l'identification du programme iconographique et l'attribution de l'ensemble au XIIe siècle[201]. Bérénice Terrier-Fourmy partage ces conclusions[202]. En 2014, Cécile Treffort complète la lecture épigraphique entamée par Galembert[203]. Il manquait donc une étude sur le déroulement du chantier de cet ensemble peint.

Les peintures du chœur de l'église Saint-Georges de Rochecorbon sont connues dès 1963 par la description de Paul Deschamps et Marc Thibout[204]. Entre 1992 et 1994, les restauratrices

[196] MOULINIER, 2007.
PONSOT, 2007.
[197] Conservatoire Muro dell'Arte, 2017.
[198] CASTANDET, 2017.
[199] BODIN, 1855, p. 94-111.
[200] EVANGELISTI, 1996.
[201] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 370-388.
[202] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 82-83.
[203] TREFFORT, 2014, p. 99-100.
[204] DDESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 125.

Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux interviennent sur les peintures du chœur et de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon[205]. La restauration est suivie par la publication de deux articles : l'un par Elisabeth Evangelisti concerne l'étude technique des peintures de la nef[206], l'autre par Virginie Dumoncel-Czerniak traite de l'iconographie et attribue le Lavement des pieds au milieu du XIIe siècle et la Cène au début du XIIIe siècle[207]. Bérénice Terrier-Fourmy attribue les peintures du chœur au XVIe siècle[208]. En 2014, l'article de Frédéric Epaud présente les résultats de la datation par dendrochronologie de la charpente qui permettent de dater la nef de 1028[209]. Cette nouvelle datation, plus précoce que celle communément admise au cours des XIe et XIIe siècles[210], amène à s'interroger sur celle des peintures de la nef. La technique, le style et l'iconographie du Lavement des pieds et de la Cène font l'objet de mon mémoire de master[211], au cours duquel les pigments de la couleur bleue ont été analysés[212]. Le Lavement des pieds a été daté par AMS de 1028-1054[213], mais la découverte récente de nouvelles campagnes picturales plus anciennes en 2020, par la restauratrice Véronique Legoux[214], incite à rajeunir cette datation au milieu du XIe siècle. Enfin, la Cène a pu être attribuée au milieu du XIIe siècle grâce à la datation d'un poil de pinceau emprisonné dans la peinture[215].

[205] EVANGELISTI, LEGOUX, 1994.
[206] EVANGELISTI, 1996, p. 141-149.
[207] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 150-159.
[208] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 84-87.
[209] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[210] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 574-575.
[211] MARZAIS, 2017.
MARZAIS, 2018, p. 53-66.
[212] PLUTINO, RICHARD, 2017.
[213] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[214] LEGOUX, 2020.
[215] MARZAIS, 2019.

Jacques-Xavier Carré de Busserolle consacre quelques lignes à l'histoire de la commune de Saint-Christophe-sur-le-Nais dans son dictionnaire sur les communes de Touraine[216]. En 1990, le restaurateur Joël Olivéres intervient sur les peintures[217]. Nicolas Huron décrit et date l'architecture de l'église Saint-Christophe à l'occasion d'un projet de recherche sur les églises de Touraine[218]. Il considère que l'église actuelle est la réunion des églises paroissiales pour la nef et prieurales pour le chœur en se fondant sur le désaxement du plan. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de l'église du XIIIe au XVe siècle, en excluant la Crucifixion qu'elle attribue au début du XVIe siècle[219]. En 2011, L'Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais publie un ouvrage retraçant l'histoire du village dans lequel Christian Davy consacre un article à la Crucifixion monumentale qu'il date du début du XVIe siècle[220]. Une litre funéraire coupe la scène en deux et complique la lecture de l'œuvre, mais l'auteur identifie certains personnages et rapproche l'iconographie de celle des « Christ du dimanche » des régions alpines. Enfin, la technique et le liant de cinq peintures ont été identifiés en 2018, dans le cadre de cette thèse, avec l'aide de Clémence Poirier[221].

L'église Saint-Pierre-ès-Liens de Sorigny jouit d'une bibliographie très restreinte. Robert Ranjard décrit sommairement l'architecture en séparant la partie du XIe siècle de celle reconstruite en 1886[222]. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Crucifixion, qu'elle date succintement de la première moitié du XIIIe siècle[223].

L'iconographie des peintures de la crypte de Tavant a été régulièrement et abondamment remise en question. Autour de 1950, les chercheurs tentent de comprendre l'agencement des peintures

[216] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 290-293.
[217] OLIVERES, 1990.
[218] HURON, 1998.
[219] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88-92.
[220] DAVY, 2011, p. 88-89.
[221] POIRIER, MARZAIS, 2018.
[222] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 411.
[223] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 411.

par une approche globale du cycle[224]. Clémence-Paul Duprat invalide le rapprochement de Galembert entre les peintures de la crypte de Tavant et celles de l'église Saint-Julien de Tours[225]. Il s'interroge également sur la filiation entre les scènes en proposant qu'il s'agisse d'une suite d'images autosuffisantes ayant chacune un sens dogmatique. Paul Deschamps et Marc Thibout soulignent le caractère exceptionnel de l'état de conservation des peintures et l'expressivité du style[226]. Les peintures sont attribuées au XIe ou au XIIe siècle, sans pour autant pouvoir les comparer à d'autres ensembles. Certains chercheurs tentent d'identifier et de comprendre une scène : Jacques Chailley se concentre sur le David musicien[227] ou encore la relecture d'Hélène Toubert d'une scène qui pourrait figurer le Temps[228]. En 1997, le LRMH s'assure de la bonne conservation des peintures du chœur et de la crypte[229]. En 1990, Marie-France de Christen dresse un rapport technique des peintures murales du chœur à l'occasion de leur restauration[230]. En 1999, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers lance un programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la crypte afin d'étudier l'édifice en combinant l'archéologie du bâti et l'étude iconographique, stylistique et technique des peintures[231]. La campagne photographique réalisée l'année suivante a été suivie

---

[224] DEMUS, HIRMER, 1979, p. 140-141.
FOCILLON, 1967, p. 104-117.
GRABAR, NORDENFALK, 1958, p. 98-102.
LELONG, 1977, p. 215-221.
MICHEL, 1944.
MOYRAND, 1938.
VERRIER, 1948, p. 314-321.
ZVERINA, 1947, p. 675-693.
[225] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[226] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115-118.
[227] CHAILLEY, 1981, p. 761-779.
[228] TOUBERT, 1973, p. 279-286.
TOUBERT, 1990, p. 431-446.
[229] STEFANAGGI, 1977.
[230] CHRISTEN, 1990.
[231]ANGHEBEN, CASTILLO, 2003.
ANGHEBEN, CASTILLO, 2004.
ANGHEBEN, CASTILLO, 2005.

par la réalisation de relevés au calque encadrés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005. La restauratrice Véronique Legoux vérifie l'état de conservation des peintures de la crypte pour faciliter l'étude entamée par le CESCM[232]. Eric Palazzo publie une synthèse à la fin du programme retraçant la genèse du projet et les principales conclusions[233]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de la crypte et du chœur[234]. Elle considère ces deux ensembles comme étant contemporains et propose une datation entre 1100 et 1150. La même année, la question de l'antériorité de la crypte par rapport au chœur a été résolue par Martine Laine et Christian Davy[235]. Ils offrent également une synthèse des recherches et une identification plus précise des scènes de la crypte. Les peintures du chœur de l'église Saint-Nicolas, considérées comme un ensemble distinct de celui de la crypte et jusque-là délaissées par l'historiographique, sont datées et leur iconographie explicitée par une lecture eucharistique. En 2007, Barbara Franzé interroge à nouveau le programme iconographique des peintures du chœur, et plus spécifiquement les visages lunaires qui mènent au Christ en majesté. Elle propose de dater les peintures de la fin du XIe siècle ou du début du XIIe siècle[236]. L'atelier Taillefert mène la dernière campagne de restauration des peintures de la crypte en 2012[237]. Enfin, en 2019 et dans le cadre de cette recherche, ces peintures sont datées par AMS du dernier quart du XIe siècle jusqu'au troisième quart du XIIe siècle.

Concernant la cathédrale Saint-Gatien de Tours, le comte de Galembert évoque, en 1855, le tombeau d'Hugues de Pesch […] et son décor peint et sculpté, actuellement situé dans la chapelle des Enfants de Charles VIII[238]. Il lit sur l'inscription accompagnant le tombeau « *Feu*

[232] LEGOUX, 2005.
[233] PALAZZO, 2005, p. 395-424.
[234] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 101-104.
[235] LAINE, DAVY, 2002, 55p.
[236] FRANZE, 2007.
[237] Atelier Restauration Taillefert, 2011.
Atelier Restauration Taillefert, 2012.
[238] BODIN, 1855, p. 133-139.

Hugues de Pesch… de Tours qui trespassa l'an mil trois cens vinc et trois lasme de lui soit en repos… Clamidem cum paupere dimidiavit ut faciamus idem… Missam cantanti globus igneus emicuit »[239]. En 1920, Henri Boissonnot compile les archives servant à l'histoire de l'édifice. Il fournit une description de la cathédrale de Tours dans laquelle il mentionne des peintures murales détruites ou recouvertes de lambris[240]. Francis Salet reprend les hypothèses de son prédécesseur et intègre des remarques d'ordre archéologique[241]. En 1993, Brice Moulinier restaure la Charité de saint Martin, ainsi que les deux campagnes picturales superposées du mur oriental de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII[242]. Jean-Marie Pérouse de Montclos décrit la cathédrale de Tours et les différentes phases du chantier sans mentionner le décor peint[243]. Julien Noblet et Thomas Rapin s'attardent sur l'évolution de la façade de la cathédrale de Tours entre les XIIe et XVIe siècles[244]. Ils s'intéressent particulièrement aux dernières phases de construction de la cathédrale, relativement délaissées par l'historiographie. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de la cathédrale et traite des peintures de la chapelle des fonts baptismaux, celle du tombeau des enfants de Charles VIII et celle de Monseigneur Renou. L'année suivante, l'architecte Arnaud de Saint-Jouan présente la restauration des décors peints du chœur à partir des sondages effectués par Brice Moulinier en 1993, puis en 1994 et 1996[245]. En 2005, Véronique Legoux réalise l'étude préliminaire et la consolidation d'urgence de la peinture du collatéral sud de l'avant-nef et celles du mur oriental de la chapelle des enfants de Charles VIII[246]. Lors de ses recherches sur la création du tissu urbain du quartier canonial de Tours, Bastien Lefebvre s'attarde sur l'évolution de l'emprise au

[239] BODIN, 1855, p. 134.
[240] BOISSONNOT, 1920, p. 359.
[241] SALET, 1949, p. 29-40.
[242] MOULINIER, 1994.
[243] PEROUSE DE MONTCLOS, 1995, p. 607-614.
[244] NOBLET, RAPIN, 2001, p. 67-77.
[245] SAINT-JOUAN, 2003, p. 317-328.
[246] LEGOUX, 2005.

sol de la cathédrale[247]. En 2010, Claude Andrault-Schmitt publie la synthèse la plus récente sur l'architecture de la cathédrale, en y mentionnant le décor peint[248]. Enfin, en 2011, l'atelier Reille-Taillefert restaure l'ensemble des peintures de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII[249].

L'inventaire dressé par Bérénice Terrier-Fourmy en 2002[250], celui de l'Inventaire général du patrimoine culturel de la région Centre ainsi que les différentes études monographiques publiées sur les édifices du corpus méritaient d'être actualisés et complétés. Les synthèses dédiées à la Touraine écrites par Paul Deschamps et Marc Thibout[251] ou encore Clémence-Paul Duprat[252] et Alexandre Gordine[253] devaient être enrichies par un volet technique consacré aux aspects matériels des peintures, jusqu'alors peu abordés. En effet, les avancées technologiques offrent de nouvelles possibilités quant à la datation des peintures murales, mais également dans la connaissance des matériaux utilisés. Si leur usage n'a pas été systématique sur l'ensemble du corpus, pour des raisons financières, certaines peintures ont fait l'objet d'analyses dans le cadre de cette thèse : la crypte de Tavant, la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, la Cène de Rochecorbon et les peintures de Saint-Christophe-sur-le-Nais. Ces analyses, ainsi que les précédentes réalisées dans le cadre de restauration ou de mémoire de recherche, améliorent notre connaissance des peintures murales et de leur matérialité. Il manquait donc en Touraine un renouvellement du regard sur la datation des œuvres et surtout une synthèse sur les techniques picturales et les procédés de mise en œuvre des peintures dans l'ancien diocèse de Tours entre les XIe et XVe siècles. La technique influe sur les styles et sur les formes. Questionner les pratiques consiste à tenter de faire la part entre ce qui relève de leur personnalité artistique et de leur formation, et entre ce qui relève de techniques partagées. Ainsi, identifier

[247] LEFEBVRE, 2008.
[248] ANDRAULT, 2010, p. 135-137.
[249] Atelier Restauration Taillefert, 2011.
[250] TERRIER-FOURMY, 2002.
[251] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115-118.
DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 105.
[252] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[253] GORDINE, 2016, p. 69-85.

le processus d'élaboration d'une peinture permet de distinguer sa particularité vis-à-vis d'autres ensembles géographiquement proches et de caractériser un peintre ou un atelier.

2.3. La peinture murale comme source matérielle

En l'absence de sources textuelles documentant la préparation du chantier de chaque peinture du corpus – la quantité et le type de pigments utilisé ainsi que leur approvisionnement, des dessins préliminaires et des modèles évoquant les carnets de Villard de Honnecourt ou encore le nombre d'artisans sur le chantier – il faut se tourner vers les traces matérielles laissées sur l'œuvre pour obtenir la plupart de ces informations. Ces informations découlent en partie de nos propres analyses.

L'étude de la matérialité de l'œuvre rend possible l'appréhension des différentes étapes du processus créatif. La première, celle de la conception, correspond à la préparation de la création physique qui se retrouve à travers les esquisses, le dessin préparatoire et les modèles afin de permettre la répétition d'une image en différents lieux et échelles[254]. L'observation du dessin préparatoire permet d'aborder la manière d'appréhender l'espace d'un peintre et sa capacité créatrice.

La préparation matérielle du chantier intervient avant la mise en place du dessin préparatoire sur le mur. Elle consiste en la formation de l'équipe, la gestion du travail collectif, la détermination du type d'échafaudage et les niveaux de ses planchers, ainsi que les matériaux utilisés. L'identification des pigments et des dorures nous donne une indication sur les moyens du commanditaire. On observe par ailleurs une corrélation entre la technique et l'iconographie : les peintres, probablement à l'instigation du commanditaire, ont tendance à utiliser une couleur

[254] DAVY, 2002, p. 241.

particulière, plus rare dans leur palette et des pigments plus onéreux sur les éléments iconographiques remarquables. Aussi, on constate un nombre de strates colorées plus élevé en fonction de l'importance du personnage. Il est également intéressant de souligner que certains pigments disparaissent, comme le bleu égyptien, et comment les peintres les remplacent, par exemple en créant des faux bleus, sans aucun pigment bleu[255].

Le projet est ensuite reporté sur la paroi, ce qui revient à questionner la mise en place matérielle du programme pictural. Les raccords d'enduit permettent de délimiter les surfaces de travail à effectuer dans la journée et leur ordre de réalisation, donc de documenter le rythme et le déroulement du chantier. La *sinopia*, le dessin préparatoire, les modèles de reproduction et les repentirs informent sur le déroulement de la mise en place de l'œuvre dans l'édifice.

Enfin, la préparation du support de la couche picturale, les enduits, les badigeons, les liants, les couleurs issues de pigments et les outils utilisés par le peintre au cours de l'élaboration de l'œuvre peuvent être documentés par l'œuvre elle-même, par des observations *in situ* complétées par des analyses physico-chimiques. Les empreintes imprimées dans l'enduit et l'agencement des traces de pinceaux permettent la restitution de la gestuelle du peintre et de déterminer sa main dominante. L'étude des traces et des formes permet ainsi de distinguer plusieurs mains au sein d'une même œuvre, même si, lorsqu'ils travaillent à plusieurs pour un ensemble, les peintres font en sorte d'adopter une manière uniforme. Plus largement, elle permet d'identifier et de caractériser les procédés créatifs propres à un atelier et de le reconnaître dans un même édifice et, pourquoi pas, de le suivre d'un édifice à l'autre. À terme, l'identification de modèles permet de reconstituer une partie de l'expérience visuelle des peintres et de séparer ce qui, lors de l'acte créatif, est dû à leur formation et à leur culture visuelle ainsi que celle du commanditaire, de la spécificité des ateliers ou des peintres.

L'ensemble de ces éléments permet de déterminer le niveau de compétence d'un atelier. Ce sont donc les arrangements, le « bricolage », les méthodes pour gagner du temps, parfois les petits accidents de chantier, les spécificités de chaque atelier et peintre, qui permettent d'appréhender l'humain derrière l'œuvre : le concepteur, mais également l'exécutant.

[255] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692

Toutefois, l'obtention de ces informations dépend de l'état de conservation de l'œuvre, de la surface conservée, des indices laissés par les peintres.

L'étude de la technique et de la stratigraphie des peintures permet de différencier les campagnes au sein d'un édifice et d'éviter les contresens iconographiques. L'ordre d'application des surfaces d'enduit peut nous éclairer sur le sens de lecture du cycle iconographique. Enfin, l'étude des matériaux complète la datation par le style de l'œuvre. La chaux, le charbon, les poils de pinceaux ou de renfort dans l'enduit constituant l'œuvre ainsi que certains liants et pigments peuvent fournir une fourchette chronologique.

2.4. Bilan de la documentation graphique

Plusieurs types de documents iconographiques livrent des informations sur certaines peintures du corpus : les dessins, les relevés colorés à l'aquarelle ou au pastel, les relevés au calque et les photographies. Les dessins et les relevés à l'aquarelle ou au pastel sont des copies de l'œuvre et sont donc sujets à l'interprétation et au style du dessinateur. En revanche, la photographie fige la peinture à un moment donné. Enfin, le relevé au calque est un relevé fidèle de la peinture puisqu'on y appose un calque sur lequel on détoure chaque trace de couleur. Ces témoins de la conservation d'une peinture au moment de la réalisation du relevé nous permettent de dénombrer l'état de dégradation de l'œuvre et de retrouver des détails disparus.

Les peintures des murs sud et est de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches ont été relevés sur un calque à l'occasion de leur restauration afin de pouvoir identifier les scènes et de mettre en évidence les relations stratigraphiques entre les campagnes picturales [256]. La réalisation de ces relevés au trait en 1999 a été encadrée par la restauratrice Véronique Legoux et concerne les scènes du Martyre de sainte Catherine (campagne 2) et du décor végétal (campagne 3) sur le mur méridional ainsi que l'Ensevelissement de sainte Catherine

[256] LEGOUX & al., relevés au calque (DAO) des peintures des murs sud et ouest de la nef, Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

(campagne 2), un décor végétal (campagne 3), deux anges et saint Nicolas (campagne 4) sur mur occidental.

Les peintures de la chapelle de la tour sud du massif occidental de la collégiale Saint-Mexme de Chinon ont fait l'objet de plusieurs dessins : les premiers représentant plus ou moins fidèlement le décor et les suivants qui correspondent aux projets de restauration. En 1851, le comte de Galembert dessine la Fontaine de Pitié. Les différences entre ce dessin et la peinture murale restaurée montrent les modifications de l'aspect du Christ qui paraissait plus maigre et cadavérique sur le dessin[257]. Il change également l'aspect des saintes et crée le paysage en fond. Le lion de la fontaine est dessiné en 1851, il figure aussi sur le relevé d'Yperman en 1892, réalisé après restauration, mais plus sur la photographie de J.-C. Jacques en 1976[258]. Enfin, Galembert ne fait pas figurer le texte en lettres gothiques écrit sur les cartouches dans son dessin de 1851 alors qu'il apparaît sur la peinture murale. En 1855, le comte de Galembert dessine le Jugement dernier du mur nord ainsi que certains visages : le Christ, la Vierge, des anges, une élue et deux ecclésiastes[259]. En 1858, il réalise un deuxième dessin en couleur du Jugement dernier. De nouveaux personnages apparaissent sur ce deuxième relevé : un élu dans l'angle inférieur gauche, un diable sortant de la gueule du monstre dans l'angle inférieur droit, un ange au sommet de la mandorle du Christ. Galembert a vraisemblablement deviné ces formes lorsqu'il réalise son premier dessin en 1855 et décide de les compléter sur le dessin de 1858. Ces différentes étapes du projet de Galembert nous donnent des indications sur l'iconographie originale de la peinture. Les ajouts de Galembert figurent sur le relevé d'Yperman de 1892[260].

---

[257] BODIN, dessin de la Fontaine de pitié (chapelle, mur ouest), 1851, SAT, Tours, DF Tn 183.

[258] JACQUES, photographie de la Fontaine de pitié, 1976 ; publiée par FIOT, 1997, p. 37.

[259] BODIN, dessin du Jugement dernier ; visage du Christ ; visage de la Vierge ; visages de trois anges ; visages d'une élue et d'un ange ; visages de deux ecclésiastes ; dessin du Jugement dernier (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 181 ; DF Tn 183e, DF Tn 183f ; DF Tn 183a, DF Tn 183g ; DF Tn 193 13 à 15 ; DF Tn 183b à d ; DF Tn 193 10 et 16 ; DF Tn 449.

[260] YPERMAN, relevé aquarellé du Jugement dernier (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/.

En 1976, Pierre Petit réalise un dessin sur calque de la peinture du retable du mur oriental de la chapelle[261]. Enfin, en 2001, l'atelier Brice Moulinier nettoie et refixe les enduits de la tour nord du massif occidental et réalise un relevé au trait des peintures facilitant l'identification des scènes[262].

Les peintures du mur nord de la nef de l'église Notre-Dame-du-Fougeray de Cormery ont fait l'objet d'un dessin au pastel[263]. L'auteur et la date ne sont pas connus. Le dessin rend compte de l'organisation générale et des couleurs, mais sans présenter les détails des visages et des objets tenus par la Vierge et le Christ.

Les peintures murales dans l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes, qui se détérioraient, ont été dessinées à l'aquarelle en 1949 par Marcel Nicaud : saint Luc de l'abside du chœur[264] et des motifs géométriques, les Rois et le Calendrier[265]. Le dessin des rois permet d'identifier l'Adoration des Mages, dégradé depuis. Deux photographies réalisées par Charles Hurault complètent l'ensemble et permettent d'appréhender l'état de conservation du chœur et de ses peintures en 1951[266].

---

[261] PETIT, calque du retable (chapelle, mur est), 1976, publié dans FIOT, 1977, p. 31.

[262] MOULINIER, relevé de l'escalier de la tour nord, massif occidental, ancienne collégiale Saint-Mexme, dans « Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord », 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

[263] Relevé des peintures murales du mur septentrional de la nef, pastel, s. d. (XIXe siècle ?), Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/037/2016.

[264] NICAUD, relevé de peintures murales : saint Luc, aquarelle, 1949, n° 019854, 1996/089 - Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

[265] NICAUD, relevé de peintures murales : motifs géométriques, Rois, Calendrier, aquarelle, 1949, n° 019853, 1996/089 - Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

[266] HURAULT, photographie du Christ en majesté, 1951, 1996/096 - Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.
HURAULT, photographie des peintures du chœur, 1951, 1996/096 - Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.

Chacune des quarante-sept scènes situées sur les murs ou dans les ébrasements des baies de la chapelle du Liget à Sennevières a été dessinée à l'aquarelle par Savinien Petit en 1870 afin de garder un témoin de cet ensemble particulièrement complet[267]. Actuellement, ces relevés permettent d'identifier la plupart des saints dont les inscriptions ont disparu. Puis, Simone Flandrin-Latron réalise trois relevés aquarellés des peintures en 1945, probablement pendant leur restauration[268]. Les restaurateurs de l'atelier ARCOA complètent la documentation graphique à l'aide de relevés au trait accompagnés d'indications sur la technique de mise en œuvre des peintures[269]. En 2012, François Amelot réalise une campagne photographique pour le CESCM sur l'ensemble des peintures, accessible sur la base de données ROMANE.

Le comte de Galembert réalise un relevé des mois d'Avril et d'Août ainsi que de Mars du Calendrier de l'intrados de l'arc triomphal de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine[270]. Les dessins sont en noir et blanc, mais l'auteur précise les couleurs sur les deux relevés.

Louis-Joseph Yperman fournit un dessin aquarellé du Christ entouré des symboles des évangélistes de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay[271]. L'auteur a dessiné ce qu'il voyait, vraisemblablement vu du sol, donc en tenant compte des déformations induites par la forme concave du cul-de-four. En revanche, le relevé au calque effectué en 1997 par Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux représente la peinture telle qu'elle est sur la voûte. Le relevé a été découpé en cinq morceaux, qui correspondent aux cinq surfaces d'enduit, pour pouvoir être mis à plat, c'est-à-dire sans la déformation visuelle de la voûte[272].

---

[267] PETIT, 47 relevés aquarellés, MH 004341-004387, 1870, MAP, Paris.
[268] FLANDRIN-LATRON, 3 relevés aquarellés, MH 017924-017926, 1945, MAP, Paris.
[269] FOURQUET, MAISONNEUVE, relevés graphiques, rapport d'intervention, 2009, archives de l'Atelier ARCOA, Montesson.
[270] BODIN, dessin du Calendrier (avril, août), 22x16 cm, 1857, Df Tn 013a, SAT, Tours.
BODIN, dessin au calque du Calendrier (mars), calque au 1/3, 24,5x20 cm, 1857, Df Tn 013b, SAT, Tours.
[271] YPERMAN, relevé du Christ entouré des symboles des évangélistes, présentant l'hostie, aquarelle, 1927, Charenton-le-Pont, MAP, 1996/089/.
[272] EVANGELISTI, LEGOUX, FITON, relevé technique de la peinture de l'abside, calque, 1997.

Charles Hurault photographie le chœur et le transept de l'église Notre-Dame de Rigny-Ussé. Les photographies documentent l'étendue et l'état de conservation des peintures connues en 1991[273].

Le comte de Galembert découvre les peintures de l'église Notre-Dame de Rivière en 1853. Il décrit et fait des relevés des peintures pour un projet de restauration. Le relevé du Mauvais riche de Galembert rend compte de détails perdus ou recouverts par la peinture du XIXe siècle[274]. Toutefois, le relevé, emprunt du style de son auteur, ne correspond pas totalement à celui de la peinture. Sur la scène suivante, Galembert relève les inscriptions en lettres latines « VBRA LAZAR … EXVRCI » qui identifient la Résurrection de Lazare[275]. Le visage du Christ de la Résurrection a disparu, le relevé de Galembert permet d'en appréhender les principaux traits[276].

Pour garder une trace de cet ensemble, les Monuments Historiques commandent un relevé aquarellé des peintures à Ypermann exécuté en 1892[277]. Trois campagnes sont reproduites sur le relevé : sur le premier panneau à gauche qui correspond à l'intérieur de la nef, les peintures du XVIe siècle dont les motifs géométriques noirs et blancs dessinés par Galembert[278], puis, sur le panneau central, les deux litres funéraires à armoiries (1596-1686) du mur oriental du porche et enfin, sur le panneau de droite, les scènes historiées du XIIe siècle dont le Repas et mort du mauvais riche, la Résurrection de Lazare et la frise de médaillons du mur sud de la nef. Si Ypermann relève les peintures par murs qu'il dispose en panneaux, il reproduit indépendamment les différents registres horizontaux. Par exemple il représente un oiseau inscrit

[273] HURAULT, *Photographies*, 1991, MAP (série 1996/096 – Fonds photographique du CRMH), MH0294073 à MH0294077.
[274] BODIN, relevé du Repas du mauvais riche, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_205 1a, SAT, Tours.
BODIN, relevé du visage du mauvais riche, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_03, SAT, Tours.
[275] BODIN, 1855, p. 102.
[276] BODIN, relevé du visage du Christ, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_05, SAT, Tours.
[277] YPERMAN, relevé des ornementations et sujets divers, de la Cène, de la Résurrection de Lazare et de la mort du mauvais riche, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont.
[278] BODIN, relevé des peintures murales du XIVe siècle, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_452b, SAT, Tours.

dans un médaillon sous Marie-Madeleine alors que Galembert la figure à cheval au-dessus de deux médaillons enfermant un homme avec une lance et une corne, ce qui s'approche des vestiges conservés. Ypermann représente l'inscription « VBRA LAZAR … EXVRCI » au-dessus de la Résurrection de Lazare alors que Galembert explique avoir effacé certaines lettres dans sa notice de 1855. Soit Ypermann a vu ces peintures lors de leur découverte et les a restituées sur le relevé de 1892, soit les inscriptions étaient encore visibles en 1892 et n'ont disparu qu'après ou encore Galembert aurait indiqué ces inscriptions à Ypermann. En 1996, la restauratrice Elisabeth Evangelisti intervient sur les peintures du porche et réalise un relevé au trait échelle 1/1 du mur sud du porche[279]. La Dormition du mur septentrional est trop détériorée, par conséquent un relevé par aplats de couleurs lui rend sa lisibilité[280].

Le Lavement des pieds et la Cène, peints sur le mur nord de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon, ainsi que les peintures du chœur, ont fait l'objet d'un premier relevé au calque lors de leur restauration en 1992[281]. Deux autres relevés, réalisés par mes soins en 2017, complètent la connaissance de ces deux peintures de la nef : un relevé avec des indications sur la technique de mise en œuvre des deux peintures[282] et, avec l'aide de Carolina Sarrade, un relevé du phasage de la mise en œuvre des séquences colorées du calice du Lavement des pieds[283].

Seule la photographie de 1894 documente le décor peint à l'extérieur de l'église Saint-Nicolas de Tavant dont il ne reste que quelques traces de polychromie[284]. Les photographies des

[279] EVANGELISTI & al., relevé par aplats de couleurs des peintures du mur sud du porche, calque échelle 1/1, 1996.
[280] EVANGELISTI & al., relevé au trait des peintures du mur nord du porche, calque échelle 1/1, 1996.
[281] EVANGELISTI, LEGOUX, relevé du Lavement des pieds et de la Cène, crayon, 1992, n° 071204-071204, MAP, Paris.
EVANGELISTI, LEGOUX, relevé des peintures du chœur, crayon, 1992.
[282] MARZAIS, relevé technologique du Lavement des pieds et de la Cène, 2017.
[283] SARRADE, MARZAIS, relevé du Lavement des pieds (détail : calice), 2017.
[284] MIEUSEMENT, photographie du mur gouttereau nord : peinture murale, MH0009922, papier albuminé, Charenton-le-Pont, MAP, 1894.

peintures du chœur et de la crypte de 1919 laissent voir l'état des peintures avant les différentes restaurations[285]. Entre 1940 et 1941, Marthe Flandrin et Simone Flandrin-Latron relèvent à l'aquarelle les peintures de la crypte[286]. Ce travail permet la confection d'un fac-similé de la crypte grandeur réelle et en trois dimensions, conservé au Musée des Monuments Français. Marthe Flandrin dégage et dessine les peintures du chœur entre 1945 et 1946[287]. En 1999, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers lance un programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la crypte. La campagne photographique réalisée en 2000[288] a été suivie de relevés au calque encadrés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005[289]. Les relevés n'ont pas été redessinés sur ordinateur (DAO).

[285] HEUZE, photographies des peintures de la crypte et du chœur, MH0026013- MH0026027 et MH0026096, MH0026097, noir et blanc, Charenton-le-Pont, MAP, 1919.
[286] FLANDRIN, FLANDRIN-LATRON, relevés des peintures de la crypte, n° 17038, 17039, 17123, 17124, aquarelle, Charenton-le-Pont, MAP, 1946.
[287] FLANDRIN, relevés des peintures du chœur, n° 18044, 18678-18687, aquarelle, Charenton-le-Pont, MAP, 1946.
[288] BROUARD, photographies des peintures murales, 00016446-00022922, Poitiers, CESCM, Photothèque, 2000.
[289] CASTILLO, relevés des peintures de la crypte, calque, Poitiers, CESCM, Photothèque, 2003-2005.

Chapitre 3 : Méthodes

3.1. Méthode d'étude appliquée à chaque édifice

L'étude des peintures murales de chaque édifice se découpe en trois temps : le recensement de la bibliographie et des rapports de restauration, puis l'observation *in situ*, et enfin la phase de dessin et la rédaction de la notice de l'édifice.

L'étude documentaire précède le travail de terrain. Elle consiste en un bilan historiographique de l'édifice étudié, complété par la lecture des dossiers de restauration et un recensement des sources iconographiques (photographies, relevés, dessins). Le fonds des Monuments Historiques à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Charenton-le-Pont) a été consulté, car toutes les peintures ont été inscrites ou classées et y sont conservés de nombreux dessins et relevés sur les peintures du corpus. Les fonds régionaux (DRAC Centre-Val de Loire) et départementaux (Archives Départementales d'Indre-et-Loire, Société Archéologique de Touraine) ainsi que les archives des propriétaires et affectataires des églises conservent la plupart des dossiers de restauration. La recherche bibliographique et en archives permet de préparer la phase de terrain. Localiser les peintures, avoir les premières informations sur la technique de mise en œuvre, dénombrer les campagnes picturales connues et avoir un témoin de l'état de conservation de la peinture sont autant d'éléments qui facilitent l'observation *in situ*.

L'observation sur le terrain est effectuée à l'aide d'un petit échafaudage roulant et léger (hauteur du plancher : environ 3 m, fig. 7). L'examen est facilitée par une fiche d'enregistrement adaptée aux peintures murales (fig. 8). Elle s'inspire des fiches d'Unité Stratigraphique à remplir lors des fouilles archéologiques et permet d'établir le diagramme stratigraphique à plusieurs échelles : d'abord des peintures entre elles, puis de chaque couche de mortier, d'enduit et de séquence colorée composant une peinture. La fiche regroupe des éléments qui relèvent de la technique, du style et, dans une moindre mesure, de l'iconographie à observer face à la peinture. L'examen de la technique permet, dès cette étape, de déterminer le processus créatif de la peinture.

La prise de photographies complète la phase d'observation, le plus souvent à l'aide de l'échafaudage ou grâce à une perche au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher et dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (fig. 7). La campagne photographique s'effectue en deux temps : la prise de clichés généraux et de détails en lumière naturelle et rasante, puis des images pour réaliser une photogrammétrie. Cette technique permet de déterminer la forme, les dimensions et la position d'un objet à partir de perspectives de cet objet enregistré photographiquement. Appliquée à la peinture murale, elle permet de visualiser les microreliefs de l'œuvre et d'extraire des orthophotographies afin de réaliser des relevés. L'orthophotographie consiste en une image redressée, sans les déformations de l'appareil photo et donc mesurable. Pour construire une orthophotographie, la prise d'images doit s'effectuer sans variation de la lumière et sans modifier la focale de l'appareil[290]. Il faut que les images se recoupent entre elles à au moins 60 %. Il est donc préférable de prendre une photographie tous les 15 cm environ sur un axe de circulation fixe, c'est-à-dire sans avancer ni reculer, mais en se déplaçant uniquement sur la droite ou la gauche et de haut en bas. Plusieurs cheminements sont possibles, mais utiliser toujours le même permet d'éviter les oublis ou les erreurs et facilite les recoupements lors du traitement informatique (fig. 9). L'ensemble est complété par des photographies de détails.

Après la phase d'observation dans l'édifice, les photographies sont traitées sur le logiciel PhotoScan pour en extraire l'orthophotographie avec les paramètres et selon le processus suivant : Workflow > add photos / Align photos > high / Built dense cloud > high / Built mesh > arbitrary (3D), medium (30 000) / Built texture > generic, mosaic, 4096 x 1 / Built orthomosaic > current view ou markers / Export orthomosaic JPEG. L'image obtenue sert à la réalisation du relevé par Dessin Assisté sur Ordinateur (DAO) sur le logiciel Adobe Illustrator CS6 en se focalisant sur une scène ou quelques personnages représentatifs de la technique employée et du séquençage des couleurs.

Enfin, une notice réalisée pour chaque édifice regroupe des informations générales sur le site, un bilan historiographique et des sources concernant les peintures puis un volet technique, iconographique, stylistique et enfin une proposition de datation pour chaque campagne

[290] HENO, CHANDELIER, 2014, p. 45.

picturale. Cette méthode est applicable à n'importe quel type de peinture, quelle que soit sa date de réalisation ou sa technique de mise en œuvre, et a été reproduite pour l'ensemble des peintures du corpus, afin de les traiter avec le plus d'homogénéité possible.

3.2. Relevé au calque ou à partir d'une orthophotographie

La méthode d'analyse des peintures murales a longtemps été fondée sur les reproductions à main levée ou les photographies[291]. Depuis le chantier de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre, elles ont évolué vers une recherche, une analyse et une restitution plus précises, nécessaires à la conservation du patrimoine pictural[292]. À partir de ce chantier, les peintures peuvent être étudiées à l'aide d'une nouvelle approche archéologique qui repose sur les méthodes d'examen des élévations en archéologie du bâti. Cette méthode consiste en un relevé stratigraphique de l'œuvre, complété par un enregistrement des séquences colorées. Le relevé des surfaces peintes devient un témoin pérenne qui facilite l'observation des couches picturales correspondant aux différentes étapes de la mise en œuvre et aux interventions survenues dans le temps[293].

Ce nouveau procédé est rapidement appliqué et développé sur les peintures de la nef de Saint-Savin par l'équipe Peintures murales du CESCM et est utilisé pour préciser l'iconographie d'une peinture difficilement lisible, observer les changements de partis, comprendre la mise en œuvre de la peinture ou encore documenter les repeints et les restaurations[294].

La dégradation progressive d'une peinture peut être difficile à quantifier. Dans ce cas, la réalisation de plusieurs relevés à intervalle régulier peut aider à constater l'évolution de l'œuvre

[291] *Le dévoilement de la couleur…*, 2004, p. 15.
[292] SAPIN, 1999.
[293] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10.
[294] ANGHEBEN (dir.), parution prévue en 2022.

dans le temps et appuyer une demande de restauration. Dans des édifices sans protection ou lorsqu'il y a un risque de disparition, le relevé permet de documenter la peinture à un instant T. Le relevé favorise l'identification du sujet représenté en mettant en évidence des éléments iconographiques peu visibles[295]. Par exemple, le marteau tenu par le bourreau du Crucifiement de Pierre peint dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant était uniquement visible grâce au négatif de la couche picturale et le relevé a permis d'identifier l'objet tenu par le bourreau (fig. 10). Ainsi, cette méthode permet de collecter un grand nombre d'informations concernant la technique utilisée, la superposition des figures, l'état de conservation, les modifications picturales, les repeints et les restaurations. Les lacunes et les formes peuvent être complétées et restituées informatiquement plutôt que d'intervenir directement sur la peinture. Par l'observation approfondie et minutieuse de la matière, il sert également à comprendre le processus de réalisation d'une peinture.

Quatre types de relevés ont été effectués pour ce corpus peint : le relevé archéologique pour documenter l'état de la peinture et faciliter la lecture iconographique, le relevé technologique sur lequel apparaissent les indices de la mise en œuvre (traces de cordeau, de ficelle tendue ou de compas, localisation des raccords d'enduit et du sens de recouvrement des surfaces, traces de pinceau …), le phasage stratigraphique pour déterminer la chronologie relative des décors et différencier clairement les campagnes qui se superposent et enfin le phasage de la mise en œuvre qui propose un résumé graphique des différents stades d'élaboration (fig. 11, 12).

Quelques peintures ont fait l'objet d'un relevé au calque : le Lavement des pieds dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon avec Carolina Sarrade et le Crucifiement de saint Pierre, le meurtre d'Abel par Caïn, la Déposition de la croix et la Descente aux limbes dans la crypte de Tavant par Carlos Castillo. Il s'agit de poser un calque (film plastique) sur une peinture préalablement consolidée, qui est fixé dans les enduits récents, puis de détourer chaque trace

[295] ANGHEBEN, 2013a.

de peinture. L'observation des parois à l'aide de loupe et sous un éclairage froid évite toute altération des pigments et permet la codification et la reproduction des traces de peinture[296]. Cette méthode employée depuis 1999 sur le chantier de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre applique le principe de l'archéologie du bâti à une surface peinte, car chaque couche picturale est enregistrée comme une unité stratigraphique conduisant au diagramme stratigraphique d'application des couleurs[297]. Le relevé de type archéologique sur film plastique des traces colorées est un moyen assez lourd à mettre en œuvre, mais déterminant dans certains cas pour l'identification des scènes et la distinction des décors successifs[298].

Les calques sont ensuite numérisés puis redessinés à l'aide d'un logiciel de dessin vectoriel (Illustrator). La restitution numérique du relevé aboutit à une reproduction extrêmement fidèle qui présente l'avantage de décomposer le support en autant de calques qu'il y a d'étapes d'exécution. Il est possible de visualiser uniquement les esquisses initiales ou de proposer virtuellement l'aspect d'une peinture avant ses restaurations. Pour les œuvres les plus dégradées, le résultat numérique peut proposer une restitution de leur état d'origine, combler certaines lacunes iconographiques, compléter les formes, restituer les surfaces colorées et homogénéiser l'ensemble, comme pour les peintures de l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (fig. 13).

Les autres peintures ont été relevées à l'aide d'une orthophotographie redessinée sur ordinateur (Illustrator) qui présente l'avantage d'être rapide et simple à mettre en place à condition de prendre correctement les photographies et d'avoir un appareil photo avec une résolution suffisante. Contrairement au relevé sur film plastique, cette méthode non invasive permet d'étudier des œuvres qui n'ont pas été consolidées puisqu'il n'y a aucun contact avec la couche picturale. Elle permet également de relever des peintures difficiles d'accès.

Le recours à la photogrammétrie et au relevé laser permet de prendre en compte le relief, ce qui n'est pas possible avec un relevé en 2D. En revanche, le relevé photographique est moins précis qu'un relevé au calque et doit être coupléà une observation attentive sur le terrain pour pallier

[296] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10.
[297] SARRADE, 2013.
[298] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.

l'examen moins rapproché de la matière que le calque. Contrairement au relevé au calque, le relevé photographique trouve ses limites avec les surfaces bombées telles que les voûtes : il est difficile d'extraire une image plane d'un volume sphérique à moins d'en faire un déroulé qui présentera automatiquement des déformations. Enfin, le relevé au calque offre l'avantage de reproduire les gestes du peintre en copiant les traits de peinture.

La réalisation de relevés au calque ou à l'aide d'une orthophotographie est indispensable. Elle permet d'approfondir la connaissance de la peinture, de se projeter dans la gestuelle du peintre et de comprendre l'organisation technique de la peinture. Elle doit être complétée par des observations approfondies de l'œuvre *in situ*, car la succession des strates de couleurs documente les habitudes d'un peintre, met en évidence la valorisation d'un personnage et apporte du relief à la peinture. Dans tous les cas, le relevé de peinture murale est un outil qui donne la possibilité de prolonger le temps de réflexion, parfois contraint par la rapidité avec laquelle doivent s'effectuer les études de terrain.

3.3. Les analyses en laboratoire

L'observation à l'œil nu est une étape préliminaire indispensable à la collecte des premières informations et à l'établissement d'un protocole d'étude. Les analyses physico-chimiques complètent la compréhension de la peinture. La composition chimique des couches picturales et l'identification des pigments nous renseignent sur l'économie du chantier, pour laquelle nous ne disposons que de peu d'informations écrites avant la fin du Moyen Âge. L'analyse des matériaux consiste donc en une source d'information sur le contexte économique et historique des peintures murales[299]. Le recours aux analyses peut préciser la datation d'une peinture à travers plusieurs éléments. Dans le cas des peintures réalisées entièrement ou partiellement sur enduit frais, il est possible de dater la chaux provenant de l'*intonaco*[300] (église Saint-Georges, Rochecorbon) et/ou des charbons de bois emprisonnés dans l'*intonaco*[301] (chapelle Sainte-

[299] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 349.
[300] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[301] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.

Radegonde, Chinon ; crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant). L'important est que le prélèvement provienne d'une couche contemporaine de la couche picturale. Les résidus de poils emprisonnés dans la couche picturale permettent de proposer une datation, quelle que soit la technique picturale employée (église Saint-Georges, Rochecorbon).

Identification des liants

Les liants de cinq peintures ont été identifiés dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais : un saint Christophe, les miracles de saint Éloi, une Procession des reliques, un saint Gilles et une Crucifixion[302] (fig. 14). Les écailles de peinture ont été prélevées au scalpel stérile à usage unique manipulé avec des gants en latex. Chaque échantillon a été documenté et localisé sur une photographie de la peinture puis conditionné dans un microtube type Eppendorf étiqueté. En laboratoire, les prélèvements ont été testés à la ninhydrine à 5 % dans l'éthanol pour déceler la présence de colle protéinique et de résine végétale et à l'acide chlorhydrique à 1 % dans l'eau déminéralisée afin d'identifier un liant à la chaux ou à base de gommes végétales. Les réactions ont été observées sous loupes binoculaires (modèle Leica DMS 300, grossissement x13 x27,6 x 34,5).

Le carbone 14 (charbon)

Les charbons de bois emprisonnés dans la couche d'enduit de la Chasse royale peinte dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon et ceux des peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant ont été datés par AMS[303] (fig. 15, 16). Les prélèvements de charbon ont été effectués à l'aide d'un scalpel stérile à usage unique manipulé avec des gants en latex pour éviter toute pollution. Chaque échantillon a été documenté et localisé sur une photographie de la peinture et conditionné dans un essuie-tout sans encre puis emballé dans du papier aluminium pour protéger le prélèvement. L'échantillon a ensuite été conditionné individuellement dans un mini-grip référencé.

La datation par AMS a été choisie à cause de la taille réduite des charbons (quelques milligrammes) et de leur aspect poudreux. Le charbon présent dans la peinture provient de

[302] POIRIER, MARZAIS, rapport, 2018.
[303] MARZAIS, rapport, 2019.

l'*arriccio* (couche de préparation) et résulte de la calcination du calcaire pour obtenir la chaux préparée peu de temps avant sa mise en œuvre. Un végétal assimile du carbone et la proportion de ^{14}C par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C) est identique à celle existant dans l'atmosphère environnante. La datation par carbone 14 se fonde sur la présence de radiocarbone dans tout organisme vivant. Lorsque l'organisme meurt, les échanges avec l'extérieur cessent et la quantité de radiocarbone qu'il contient décroît au cours du temps selon une loi exponentielle connue.

Le carbone 14 (poil)

Le poil de pinceau d'origine animal, incrusté dans la couche picturale de la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon, a été daté par ^{14}C[304] (fig. 17). Le poil de pinceau prélevé a directement été emballé dans un aluminium puis un mini-grip, car il présentait une bonne cohérence. Le poil a été découpé, d'une part pour conserver une trace archéologique visible sur la peinture et d'autre part pour éviter de décoller des écailles de peintures en enlevant le poil emprisonné dans la couche picturale.

Un organisme vivant, par exemple un animal, assimile du carbone et la proportion de ^{14}C par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C) est identique à celle existant dans l'atmosphère environnante. Le processus de datation est identique à celui des charbons de bois. L'analyse d'un poil de pinceau de provenance animale permet de dater une peinture sur badigeon (détrempe) alors que les autres méthodes (charbons et chaux) ne sont pas valables.

[304] MARZAIS, rapport, 2019.

3.4. Le Système d'Information Géographique

Le Système d'Information Géographique (SIG) est un outil informatique qui permet de traiter des informations localisées géographiquement sur un territoire. L'objectif de ce système est d'informer l'utilisateur et de l'aider à prendre des décisions[305]. La création d'un SIG dans le cadre de cette thèse a pour but de rassembler sur une carte les informations de différentes natures et de croiser ces informations sur un même objet géographique (fig. 2-4). De ce fait, sur la carte des communes du diocèse de Tours au XVe siècle, qui est la limite géographique du corpus, nous pouvons faire apparaître, selon nos besoins, les communes présentant des peintures murales, le type d'édifice peint (civil ou religieux) et le degré d'étude (étudié, prospecté, non prospecté). L'intérêt de cet outil est de le compléter en fonction des nouvelles découvertes et de l'avancée de la recherche, mais aussi de le faire évoluer selon des axes de recherche par le choix des champs, en ajoutant de nouvelles couches, c'est-à-dire de nouveaux critères discriminants (par exemple : la datation, la technique employée, l'usage de bleu…).

[305] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 192.

Partie 2

Introduction de la partie 2

Les objets ou les œuvres finis ne sont pas forcément les meilleurs documents puisque les traces de fabrication ont été effacées par les actions successives et dissimulées par la dernière phase de la chaîne opératoire. Mais l'usure d'une peinture montre à la fois une part de l'œuvre finie pour les éléments bien conservés et les étapes successives de la réalisation. Le processus d'élaboration d'une peinture murale peut être divisé en trois grandes étapes que sont la commande, qui est liée au Commanditaire, la conception par le concepteur du programme iconographique et enfin l'exécution qui relève de l'atelier et des peintres. La deuxième partie de cette thèse porte sur l'exécution. Elle concerne la création physique des peintures et donc l'organisation du chantier pictural. L'étude de la mise en œuvre d'une peinture murale peut être découpée en trois volets principaux, traités en suivant la chronologie du chantier pictural et les indices que l'on peut extraire de l'observation *in situ* de l'œuvre : en premier la préparation matérielle du chantier, puis le report du projet sur la paroi et enfin la mise en couleur.

La préparation matérielle, abordée dans le chapitre 4, permet d'interroger le choix de la technique et des liants employés pour faire adhérer les pigments au support entre les XIe et XVe siècles. Deux techniques majeures émergent : une partiellement sur enduit frais et l'autre entièrement à sec. L'identification des pigments permet d'appréhender la notion d'approvisionnement.

Dans un deuxième temps, le report du projet sur la paroi, traité dans le chapitre 5, questionne la mise en place matérielle du programme pictural, c'est-à-dire comment s'organise le travail. L'enduisage et le badigeonnage des surfaces, la restitution des niveaux de planchers des échafaudages, la mise en place des repères et les éventuels changements de parti informent sur le déroulement de la mise en place de l'œuvre dans l'édifice. L'ensemble de ces indices permet de proposer une restitution chronologique du déroulement du chantier.

Les dernières étapes de l'élaboration de l'œuvre sont abordées dans le chapitre 6. Elles concernent la mise en couleur de l'œuvre après avoir préparé la surface et appliqué les repères nécessaires, c'est-à-dire le choix de la palette chromatique, issue des pigments colorés, et l'ordre d'application des strates colorées. L'étude de la couche picturale et des traces de pinceaux avec ses diverses orientations d'application permet une restitution même partielle des gestes du peintre et, par la conservation de corps étrangers tels que les poils de pinceaux ou de brosses, autorise l'approche d'autres outils. Enfin, l'application éventuelle de pochoirs ou de

matériaux permettant de donner du relief à la peinture intervient généralement à la fin de l'exécution d'une scène.

Le chapitre 7 consiste en la mise en perspective des trois chapitres précédents en s'attardant plus particulièrement sur les peintres : les archives qui permettent d'aborder leur identité, l'évolution de la manière de peindre entre les XIe et XVe siècles en mettant en évidence les mutations, les pérennités, mais également la spécificité des ateliers. Enfin, l'analyse de trois campagnes picturales permet de déterminer la présence de plusieurs mains au sein d'un même atelier.

Chapitre 4 : La préparation matérielle du chantier

La partie 2 est divisée en chapitres qui correspondent à la progression chronologique du chantier afin de mettre en perspective les chantiers roman et gothique pour identifier les mutations et les pérennités des pratiques ainsi que le moment et les raisons de ces changements. Le chapitre 4 concerne la première étape de la création d'une peinture murale*, à savoir la préparation matérielle du chantier qui concerne le choix de la technique de mise en œuvre et la sélection des pigments* en fonction de ce procédé d'application.

4.1. La technique mixte issue de la fresque

La première technique observée pour réaliser certaines peintures du corpus est la technique mixte issue de la fresque*. Dix-sept campagnes picturales, mises en œuvre entre le XIe et le début du XIIIe siècle, sont réalisées selon cette technique : l'église Saint-Martin à Cangey (campagne 1), l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), la crypte et l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagnes 1 et 2), l'église Saint-Pierre à Parcay-Meslay (campagne 2), l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine (campagne 1), la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), l'église Notre-Dame à Rivière (campagnes 1, 2), l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagnes 3, 5) et le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2) ainsi que la chapelle (campagne 2) et la collégiale (campagnes 2, 3bis) de Chinon. De fait, le peintre commence par appliquer les lignes directrices de sa composition et les premières strates colorées sur enduit* frais. Il termine l'œuvre lorsque l'enduit est sec en mélangeant ses pigments avec un liant* pour qu'ils adhèrent à la paroi. La technique mixte issue de la fresque consiste donc en la combinaison d'une peinture réalisée sur enduit frais puis sec.

Parfois, la technique de ces peintures est qualifiée « *a fresco-secco* » ou « *a mezzo-fresco* ». La terminologie *a fresco-secco* présente une contradiction dans le sens des termes. En effet, avec l'emploi de la fresque*, la chaux* de l'enduit ou du badigeon* migre pour fixer les pigments, alors que pour une technique à sec, seule la chaux à laquelle les pigments ont été mélangés fait

fonction de liant[306]. L'expression *mezzo-fresco* peut aussi être écartée, car la peinture est soit appliquée sur enduit humide, soit sur enduit sec, mais non pas sur un enduit simultanément frais et sec[307]. Le terme est, par ailleurs, souvent imprécis. On favorise donc le terme de « technique mixte issue de la fresque », empruntée à Christian Davy qui renvoie à la combinaison de ces deux techniques[308].

La chaux s'obtient à partir de calcaire calciné, c'est-à-dire cuit à une température entre 800°C et 1000°C, pour obtenir de la chaux vive. Après avoir été éteinte par un apport en eau, la chaux est mélangée avec une charge, souvent du sable, et de l'eau pour obtenir le mortier* et l'enduit. Elle se durcit au contact de l'air en absorbant du gaz carbonique selon le processus de carbonatation. L'enduit en séchant fixe les pigments et les enveloppe d'un film protecteur. L'opération chimique s'effectue par la carbonatation de l'hydroxyde de calcium contenu dans l'enduit de chaux qui migre en surface et, enrobant les pigments, réagit au contact de l'air avec l'anhydride carbonique pour former une croûte transparente : le carbonate de calcium.

La peinture sur enduit frais oblige à travailler par surface qui sèche en une journée. L'enduit se pose en *pontate**, c'est-à-dire en bandeaux, et en étapes de travail délimitées par des joints verticaux et horizontaux. L'observation *in situ* de ces raccords d'enduit permet de déceler un travail sur enduit frais (fig. 18). L'usure, voire la disparition, des dernières étapes du phasage des couleurs, principalement les rehauts*, incite à penser que ces étapes ont plutôt été appliquées à sec (fig. 19). Dans ces conditions, il est très probable que le peintre a employé une technique mixte issue de la fresque.

Toutefois, pour attester la technique employée, le prélèvement d'une écaille de peinture est préférable. En laboratoire, la recherche de liant, plus exactement l'absence de liant, est un élément important pour identifier un travail sur enduit frais. Il est important de localiser le prélèvement : le peintre peut avoir utilisé un liant uniquement pour appliquer les rehauts alors que le reste de la peinture peut avoir été exécuté sur enduit frais. Par ailleurs, l'absence de liant n'est qu'un indice pour identifier une fresque puisque le liant peut avoir disparu ou l'échantillon

[306] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 70.
[307] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 15.
[308] DAVY, 1999, p. 83.

être trop réduit pour le déceler. Dans l'idéal, l'échantillon devrait présenter plusieurs couches picturales, à savoir les aplats* et les rehauts, afin que l'observation au microscope de la coupe de l'échantillon permette de déterminer l'emplacement du voile blanc de carbonatation : s'il recouvre l'ensemble des couches, il s'agit certainement d'une fresque tandis que si le voile est recouvert par une autre couche de peinture, il s'agit plus vraisemblablement d'une technique mixte issue de la fresque. Il faut donc recouper les observations *in situ* avec celles en laboratoire pour déterminer avec le plus de certitudes possible la technique d'exécution d'une peinture murale.

L'emploi d'une telle technique s'expliquerait par le séchage de l'enduit à la suite d'un temps d'exécution trop long et qui contraindrait le peintre à achever la scène à sec. Mais en réalité, il s'agit plus vraisemblablement d'un emploi délibéré de ces deux techniques. Effectivement, la carbonatation, qui est une réaction chimique spécifique à la fresque, ne se produit qu'une seule fois ; cela signifie que même si l'enduit est remouillé par la suite, la réaction ne se reproduira plus. La fresque contraint alors fortement le peintre qui doit travailler rapidement et réussir du premier jet[309]. Pour compenser ces deux exigences, le peintre pouvait poser des strates picturales à sec, car, contrairement à la fresque, la peinture à sec n'impose aucune contrainte de temps et permet au peintre de reprendre son travail aussi souvent qu'il le désire[310]. Les peintres devaient donc vouloir profiter des avantages de chacune des deux techniques : la fresque offre la pérennité du fond de l'œuvre tandis que la peinture à sec permet plus de souplesse, notamment dans la possibilité de reprises sans aucune urgence[311]. Une autre raison de l'utilisation d'une combinaison de techniques pourrait résider dans l'utilisation de pigments non résistants à la chaux[312]. En effet, l'addition d'un liant dans le cas d'une peinture sur enduit frais peut être considérée comme un élément qui se justifie parfois par la nature particulière de

[309] DAVY, 1999, p. 82.
[310] DAVY, 1999, p. 83.
[311] DAVY, 1999, p. 86.
[312] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 15.

certains pigments incompatibles avec la fresque, tel que le minium dans la palette de Parçay-Meslay, alors même que le peintre compte sur la carbonatation de la chaux pour fixer les autres strates colorées (campagne 2).

Paolo Mora, Laura Mora et Paul Philippot estiment que la combinaison d'une peinture sur enduit frais pour le dessin préparatoire* et les fonds, et son l'achèvement à sec, est une combinaison prévue *ab initio*[313]. L'utilisation de plusieurs techniques différentes permet de répondre aux exigences connues de certains matériaux. Par exemple, certains pigments ne supportent pas la réaction de la chaux, les glacis* ne peuvent pas être appliqués sur enduit frais ou encore, la dorure nécessite une colle[314]. Les traités de Pierre de Saint Audemar au XIIe siècle et du moine Théophile mentionnent que certains pigments ne sont pas compatibles avec la fresque et doivent alors être mélangés à des liants organiques[315]. Il est peu probable que le peintre se laisse surprendre par le séchage de l'enduit au cours de l'opération, qui l'obligerait à passer de la fresque à la détrempe*. Dans ce cas, il ne modifierait pas sa technique, mais enlèverait l'enduit trop sec et le remplacerait par une surface d'*intonaco** frais. Toutefois, on n'observe pas de traces de ce type de procédé. Christian Davy exclut également la mauvaise estimation du temps de séchage de l'enduit par les peintres. Selon lui, l'inexpérience du peintre ne peut être invoquée sur une durée de plus d'un siècle. Par ailleurs, à Château-Gontier (Mayenne), des surfaces de travail réduites d'à peine 1 m^2 sont recouvertes de motifs qui ne nécessite pas une journée entière de travail et qui comportent pourtant des couches picturales posées à sec[316].

[313] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 16.
[314] GASOL, 2012, p. 137.
[315] STEFANAGGI, 1997 ; GASOL, 2012, p. 136.
[316] DAVY, 1999, p. 86.

4.2. La peinture *a secco*

La deuxième technique observée pour réaliser certaines peintures du corpus est la peinture sur enduit ou badigeon sec. Trente-cinq campagnes picturales du corpus, mises en œuvre entre le milieu du XIIe siècle et le XVe siècle, ont été réalisées *a secco** : l'église Saint-Georges de Rochecorbon (campagnes 4, 5), l'église Saint-Symphorien d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2, 4), l'église Saint-Christophe de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5, 7, 8), l'église Notre-Dame de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), l'église Notre-Dame de la Haye de Descartes (campagnes 4, 5), l'église Notre-Dame-de-Fougeray de Cormery (campagnes 1, 2), l'église Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux (campagnes 7, 9), l'église Saint-Pierre de Sorigny (campagne 1), la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagnes 1 à 7) ainsi que la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 3) et la collégiale Saint-Mexme (campagnes 3, 4, 5, 6, 7) de Chinon.

Les pigments des peintures murales réalisées *a secco* sont dilués dans de l'eau ou des laits de chaux additionnés de liant, parfois de pâte de chaux, avant d'être appliqués sur une surface sèche. Un liant organique est souvent utilisé pour éviter la réaction chimique de certains pigments au contact de la chaux de l'enduit ou du badigeon. Le liant organique permet aussi d'obtenir un lustre opaque et mat à la place des tons lumineux de la fresque. Si les pigments sont mélangés à de l'eau ou à du lait de chaux* et appliqués sur un enduit sec, cette technique est nommée peinture à la chaux *a secco*. Avant de peindre, l'enduit ou le badigeon est mouillé avec de l'eau ou de l'eau de chaux* pour une meilleure adhésion des pigments[317]. Le terme « détrempe » est réservé aux peintures dont les pigments sont mélangés à de l'eau et à un liant organique d'origine végétale ou animale, donc en excluant comme liant la chaux[318]. Le terme « détrempe » est la traduction italienne de « *tempera** » qui correspond à une peinture en solution aqueuse, constituée de pigments et de liants organiques. Mais la *tempera* fait plus

[317] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 84.
[318] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 104.

précisément référence à une pâte qui combine l'œuf entier ou le jaune d'œuf à des pigments mélangés à de l'eau. Après l'évaporation de l'eau et le séchage du liant, un film dur et étanche se forme[319].

Contrairement à la peinture sur enduit frais, qui oblige à travailler par surfaces réduites raccordées entre elles par des joints[320], le travail sur enduit sec permet d'éxécuter de grandes zones sans raccord. L'observation des raccords d'enduit, ou leur absence, constitue donc un premier indice pour distinguer *in situ* ces deux techniques (fig. 18). Par ailleurs, la fixation des pigments des peintures *a secco* résulte uniquement de l'utilisation de liants et non plus de la carbonatation de l'hydroxyde de calcium observable sur les peintures réalisées sur enduit frais. En l'absence de carbonatation, la conservation des peintures *a secco* est plus aléatoire, car les pigments ne sont pas protégés par le voile de calcium. L'état d'usure de la peinture est donc un deuxième indice pour reconnaître une pose à sec (fig. 19). Il faut toutefois des analyses en laboratoire pour attester la technique employée et déterminer le liant utilisé.

4.3. Les liants

Sur trente-quatre campagnes étudiées et réalisées à sec, seules douze ont fait l'objet d'analyses pour déterminer la nature du liant. Ces analyses révèlent que la colle animale s'emploie fréquemment sur des peintures éxécutées entre le milieu du XIIe siècle et le XVe siècle, notamment dans les églises Saint-Georges de Rochecorbon (campagne 4), Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours pour la Charité de saint Martin (campagne 3) et dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 9). Un lait de chaux est additionné à la colle animale pour réaliser les peintures du Triptyque de la Vierge à l'Enfant au début du XIVe siècle dans la cathédrale de Tours (campagne 2). Les

[319] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 88.
[320] Voir chapitre 1.

pigments sont mélangés à de l'eau de chaux dans deux peintures du XIIIe siècle dans les églises Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) et Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 4).

L'utilisation de l'huile* comme liant dans la peinture murale est attestée dès le XIIIe siècle avec les exemples des rinceaux verts de la première moitié du XIIIe siècle dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagne 3), des peintures du chœur de la cathédrale d'Angers (1270-1280)[321] et des repeints du XIIIe siècle des peintures de la cathédrale Notre-Dame-la-Grande à Poitiers[322] ou encore des peintures du bras sud du transept de la cathédrale à Poitiers (vers 1300)[323]. À travers ces trois exemples, l'utilisation précoce de l'huile en peinture murale semble s'implanter dans des édifices d'importance qui pourraient justifier la recherche d'innovation dans la technique picturale. Marcel Stefanaggi observe que l'usage de l'huile en peinture murale a tendance à prendre de l'ampleur au cours du XIVe siècle, alors que, dans la peinture de chevalet, l'usage de l'huile est réputé apparaître, ou tout au moins se généraliser, vers 1430 avec Van Eyck[324]. Cette pratique est attestée aussi en Angleterre à la cathédrale d'Ely (1325-1358), et en Catalogne à la chapelle de Petralbes[325]. Marcel Stefanaggi mentionne un document de 1325 des archives de Turin, qui décrit même une tentative d'utilisation de l'huile de noix[326]. À la même période, l'huile de lin paraît avoir été utilisée pour les peintures de la cathédrale d'Angers selon une étude du LRMH[327]. Enfin, vers 1400, Cennino Cenini décrit avec précision la technique pour peindre à l'huile sur un mur[328]. Ainsi, l'usage de l'huile en peinture murale semble apparaître dès le XIIIe siècle et se répandre à partir du XIVe siècle.

Les analyses effectuées sur les campagnes picturales réalisées entre la fin du XIIIe siècle et la fin du XVe siècle de l'église Saint-Christophe n'ont pas permis de déterminer avec certitude le liant employé (campagnes 2, 5, 7 et 8). Il peut s'agir d'œuf ou d'huile. S'il s'avère que le liant

[321] SUBES-PICOT, 1992, p. 86.
[322] SUBES-PICOT, 1992, p. 90.
[323] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 74.
[324] STEFANAGGI, 1997.
[325] STEFANAGGI, 1997.
[326] STEFANAGGI, 1997.
[327] STEFANAGGI, 1997.
[328] Chapitres LXXXIX à XCIV dans CENNINI, 2012, p. 94-97.

est huileux, on observe une tendance à utiliser plus fréquemment l'huile à partir du XIVe siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, comme le montrent les exemples des églises Notre-Dame à Rigny-Ussé dans la première moitié du XIVe siècle (campagne 3), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais au milieu du XIVe siècle (campagne 2), puis au milieu du XVe siècle (campagne 7) et enfin à la fin du XVe siècle (campagne 8). Le recours à l'huile comme liant permet notamment d'appliquer les glacis qui laissent transparaître la couche colorée* en dessous. L'huile rapproche la peinture murale de la peinture de chevalet et s'emploie beaucoup pour les panneaux sur bois et les toiles. Elle permet de lier les pigments et apporte aux couleurs un aspect brillant qui ne se trouve pas avec les autres liants. Elle permet aussi de retoucher facilement l'œuvre. Par contre, l'huile n'adhère pas toujours très bien au support et ne se conserve pas parfaitement[329].

La Vierge à l'Enfant de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3) est la seule peinture gothique de ce corpus à combiner deux techniques pour sa réalisation. Le fond a été appliqué sur badigeon qui n'avait vraisemblablement pas tout à fait séché, de fait, la chaux a migré pour former un voile de carbonatation, mais pas sur l'ensemble des strates colorées. La finition comportait un liant, dont l'aspect indique qu'il pourrait s'agir d'huile ou d'œuf. Les pigments liés à l'huile ou à l'œuf ne pouvaient être appliqués qu'à sec. Il s'agit donc d'une technique mixte. L'analyse de plusieurs écailles de peinture, prélevées à d'autres endroits de la campagne picturale, pourrait permettre de vérifier l'homogénéité de cette pratique et donc de vérifier si l'emploi d'une technique mixte est délibéré.

On peut donc observer une utilisation majoritaire de colle d'origine animale plutôt que végétale. Ce liant s'utilise durant toute la période gothique, du milieu du XIIe au XVe siècle, tout comme les liants à base de chaux. La préparation savante et minutieuse des colles n'exclut pas des problèmes de conservation, car les peintures *a secco* sont moins pérennes que celles sur enduit frais, ce qui explique que certains ensembles de peintures murales soient aujourd'hui presque entièrement décolorés[330]. Dans ce corpus, l'emploi de l'huile comme liant a tendance à se généraliser au XVe siècle, mais s'utilise dès le XIIIe siècle dans la peinture murale. La

[329] REGOND, 2004, p. 123.
[330] REGOND, 2004, p. 121.

combinaison d'une technique sur enduit frais et des finitions à sec avec un liant huileux dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3), ainsi que l'emploi de plusieurs liants sur une même peinture comme dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagne 2) atteste que le choix des liants varie en fonction du support, des pigments et des effets recherchés.

Pour conclure, nous pouvons observer une utilisation systématique de la technique mixte issue de la fresque entre le XIe et la première moitié du XIIe siècle dans ce corpus. Cette technique confère à la peinture la solidité de la fresque, tout en permettant de contrer les exigences de temps induites par le travail sur enduit frais ainsi que d'utiliser des pigments incompatibles avec la chaux. En revanche, à partir du milieu et de la deuxième moitié du XIIe siècle, l'emploi de cette technique diminue pour être remplacé progressivement par la détrempe. L'utilisation de la technique mixte issue de la fresque disparaît au début du XIIIe siècle pour laisser place à la peinture à sec. La plupart des liants utilisés est d'origine organique, animale, ou à base de chaux ou encore parfois à l'huile à partir du XIIIe siècle.

4.4. Les pigments

Sur les dix-sept campagnes picturales du corpus réalisées selon une technique mixte entre les XIe et XIIIe siècles, seules cinq ont fait l'objet d'analyses pour identifier certains pigments employés, sans pour autant qualifier systématiquement l'ensemble de la palette chromatique. Ces analyses ont eu lieu au cours de restaurations dans les églises Saint-Martin à Parçay-Meslay[331] (campagne 2), Notre-Dame de la Haye à Descartes[332] (campagne 2) et Notre-Dame à Rivière[333] (campagne 1) ou dans le cadre de mémoires universitaires pour l'église Saint-

[331] LRMH, rapport, 1997.
[332] BILLAULT, rapport, 2005.
[333] EVANGELISTI, rapport, 1996.

Georges à Rochecorbon[334] (campagne 3) et à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon[335] (campagne 1). Les analyses sur les peintures à sec exécutées entre les XIIe et XVe siècles ont été plus nombreuses : sur les trente-quatre campagnes picturales du corpus, huit ont fait l'objet d'analyses pour identifier certains pigments employés.

Ces analyses ont eu lieu au cours de restaurations dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours[336] (campagnes 1, 2, 3), ainsi que dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes[337] (campagne 3), Notre-Dame à Rigny-Ussé[338] (campagne 3), Saint-Georges à Rochecorbon[339] (campagne 4) et Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches[340] (campagnes 2, 3).

Les ocres rouge et jaune

Les ocres sont employées dans toutes les campagnes picturales analysées, ce qui n'est pas surprenant, car les ocres sont des pigments naturels fréquemment obtenus dans des gisements locaux et donc extrêmement bon marché[341]. La stabilité de ce pigment le rend compatible avec un usage sur enduit frais ou mélangé avec un liant[342]. Enfin, la large palette chromatique qu'il permet par délayage ou par mixage, et sa stabilité rendent ce pigment très courant dans les peintures murales pendant tout le Moyen Âge[343].

Ainsi, l'utilisation d'ocre rouge donne la teinte orange dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2), les rouges clairs et foncés dans les églises Notre-Dame à Rivière

[334] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[335] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[336] Atelier de Restauration Taillefert, rapport, 2011.
[337] BILLAULT, rapport, 2005.
[338] CASTANDET, 2017.
[339] LEGOUX, EVANGELISTI, rapport, 1994.
[340] LRMH, rapport 2004.
[341] HOWARD, 2003, p. 141.
[342] HOWARD, 2003, p. 143.
[343] HOWARD, 2003, p. 143.

(campagne 1) et Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 3), les bruns et les roses dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagnes 1, 2), le rose pâle dans l'église à Descartes (campagne 2), le rouge saumoné dans celle de Rochecorbon (campagne 3), le rouge violet dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église à Rigny-Ussé (campagne 3), le rouge vif dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), ou encore le beige des carnations.

Comme pour le rouge, l'ocre jaune est employée dans l'ensemble des campagnes analysées, à l'exception des jaunes des églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3) et de Rigny-Ussé (campagne 3) qui n'ont pas été caractérisés. Il existe plusieurs pigments rouges, en revanche le choix dans les jaunes est plus limité. Il n'est donc pas surprenant de voir de l'ocre jaune dans une riche peinture murale ou être le seul pigment jaune utilisé[344].

Les analyses de l'ocre jaune dans l'église Notre-Dame à Rivière révèlent que le pigment a été mélangé avec une charge composée de grains de calcite, peut-être issu du marbre, afin de gagner en opacité tout en réduisant la quantité de pigment à employer. Cette spécificité a été observée par le LRMH dans des sites peints entre le XIe et le début du XIIe siècle, situés sur un axe Poitiers, Tours, Chartres : l'église Saint-Jacques à Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher), la chapelle Saint-Gilles à Montoire (Loir-et-Cher), la crypte de la collégiale de Saint-Aignan (Loir-et-Cher) et le chœur de l'église Notre Dame-La-Grande à Poitiers (Vienne)[345]. L'analyse de l'ocre rouge employée pour peindre le Lavement des pieds dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon s'ajoute à cette liste[346]. Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes, l'ocre jaune est mélangée à une charge minérale essentiellement composée de grains de carbonate de calcium. Il pourrait s'agir de la même charge en calcite que dans les églises de Rivière et de

[344] HOWARD, 2003, p. 143.
[345] HUGON, MARTOS, 2013.
[346] SARRADE, rapport, 2017.

Rochecorbon. Il en ressort donc une manière commune de travailler les pigments ocre jaune et rouge sur l'axe Poitiers, Chartres et Tours et en Touraine.

Les gîtes ocriers du Moyen Âge n'ont pas fait l'objet d'études aussi poussées que ceux de la préhistoire. Les recherches en archives sur de nombreux marchés notariés du XVIIe siècle montrent que l'ocre de Saint-Georges-sur-la-Prée (Cher) était embarquée sur le Cher en grandes quantités (de 100 à 200 poinçons par marché) en direction de Nantes, de Tours ou d'Orléans[347]. L'ocre des peintures de Touraine pourrait provenir de la carrière de Saint-Georges-sur-la-Prée. Malheureusement, l'ocre ne présente pas de marqueur physico-chimique fiable permettant d'identifier son gisement de provenance[348].

Le minium

L'ocre rouge est combinée avec du minium pour le rouge plus sombre des ornements de la mandorle dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay, réalisée au XIIe siècle. Le minium s'emploie dans la peinture romane, mais plus fréquemment à la période gothique. Selon Hélène Howard, le coût de ce pigment artificiel à base de plomb est assez faible, mais la rareté de son utilisation au XIIe siècle relève probablement de considérations techniques, car ce pigment est incompatible avec le milieu alcalin de l'enduit frais. Ce pigment s'utilise donc à la détrempe avec un liant organique ou huileux[349]. En revanche, François Perego souligne qu'au XIIe siècle, le moine Théophile décrit la préparation du minium et qu'il est très employé au Moyen Âge, seul ou mélangé avec du vermillon[350]. Le minium a été identifié sur des manuscrits enluminés, par exemple ceux de l'abbaye de Fécamp de la fin du Xe et du début du XIe siècle.

[347] RIBAULT, 2012, p. 208.
[348] AUDOUIN, PLISSON, 1982, p. 299.
[349] HOWARD, 2003, p. 134.
[350] PEREGO, 2005, p. 477.

Apparemment, le minium est progressivement remplacé par le vermillon vers le milieu du XIe siècle[351].

Les analyses ont révélé, dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay, la présence d'un liant à base de caséine qui aurait pu servir à la pose de ce pigment incompatible avec la technique de la fresque. Toutefois, la caséine pourrait aussi provenir de la restauration effectuée par Louis-Joseph Yperman en 1927[352]. Ce pigment s'emploie toutefois dans des peintures réalisées entre la fin du XIe et le XIIe siècle : la nef de Saint-Savin[353], les chapiteaux des colonnes nord de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre[354], les peintures romanes dans la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Tournai[355], l'abbaye Saint-Aubin d'Angers et le prieuré Saint-Lazare de Fontevraud. Dans ces deux derniers exemples, le minium s'utilise en sous-couche et en couleur franche[356].

Le vermillon

Le vermillon permet de réaliser les rouges des peintures réalisées entre le XIIIe et le début du XIVe siècle de l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et de la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagne 3). Il est combiné à de l'ocre rouge à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4). Le vermillon s'emploie à Berzé-la-Ville au XIe-XIIe siècle[357], à la cathédrale de Poitiers vers 1300[358] ou encore à la chapelle de Ponthoz au XVe siècle[359]. Dans le cloître Montemaria en Italie, près de Burgeis, du vermillon a été utilisé pour le rouge des joues, pour ombrer l'incarnat et pour rehausser le brun. Dans la cathédrale Saint-Alban à Saint Albans en

[351] PEREGO, 2005, p. 477.
[352] Conservatoire Muro dell'Arte, rapport, 2019, p. 10.
[353] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 13.
[354] SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
[355] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[356] DAVY, 1999, p. 88.
[357] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 134.
[358] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 74.
[359] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 134.

Grande-Bretagne, sur une couche sous-jacente en terre rouge, il colore les creux des plis les plus profonds des vêtements[360]. Il s'emploie aussi dans les peintures gothiques de la tour-lanterne et sur l'extrémité occidentale du bas-côté nord de la cathédrale de Tournai[361].

L'hématite

L'hématite n'est identifiée que dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes au début du XIIIe siècle (campagne 3). L'hématite est un oxyde de fer naturel rouge. Il existe une autre forme terreuse : l'ocre rouge. L'hématite a été utilisée par les peintres romans, par exemple dans l'église Notre-Dame de Vals en Ariège lors du premier quart du XIIe siècle. La facilité d'approvisionnement fait que son usage était assez répandu[362].

Le noir de charbon

Le noir de charbon est un pigment d'origine végétale qui résulte de la carbonisation de bois. Ce noir s'emploie aux XIe et XIIe siècles dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2) et dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3). Les analyses menées dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon révèlent l'emploi spécifique de noir de vigne, issu de la combustion de sarments de vigne (campagne 3). Le charbon est un pigment peu onéreux et facile à préparer. Il est, par conséquent, très utilisé dans la peinture romane[363]. Il est également employé plus tardivement aux XIIIe et XIVe siècles dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagne 3) et de Descartes (campagne 3). Il est compatible avec toutes les techniques de peinture murale : la *tempera*, la détrempe et la peinture sur enduit

[360] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 135.
[361] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[362] PEREGO, 2005, p. 348 ; 477.
[363] HOWARD, 2003, p. 187.

frais. Le noir de vigne est donc un pigment commun, très utilisé depuis la Préhistoire jusqu'à aujourd'hui[364].

Le blanc de chaux ou de craie

La chaux ou la craie qui permet d'obtenir du blanc est employée dans les églises de Descartes (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3), de Parçay-Meslay (campagne 2) et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Helen Howard constate que la craie n'a été détectée que dans quelques peintures anglaises dont la majorité date de la période gothique. Ce pigment s'utilise surtout dans des peintures du nord de l'Europe, par exemple la Norvège, et ne sert généralement pas à préparer la couche de peinture[365]. Toutefois, les exemples des peintures de Rochecorbon et de Chinon, ainsi que de la nef de Saint-Savin et de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre montrent que ce pigment a bien servi pour la couche picturale*, notamment mélangé pour obtenir des teintes plus claires[366].

Le blanc de plomb

Dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2), le blanc de plomb complète l'utilisation de la chaux. Ce pigment artificiel est connu depuis l'Antiquité et fabriqué avec du vinaigre et du plomb[367]. Le blanc de plomb s'emploie assez peu dans la peinture romane et lorsqu'il a été identifié dans la peinture du XIIe siècle, il servait de composant pour une couche de peinture opaque ou pour des zones spécifiques de sous-couche. Son utilisation en sous-couche suppose au moins une utilisation partielle d'un liant organique[368], ce qui correspond à

[364] PEREGO, 2005, p. 497.
[365] HOWARD, 2003, p. 173.
[366] SAPIN (dir.), 1999, p. 246 ; HUGON, MARTOS, 2008, p. 15.
[367] HOWARD, 2003, p. 175.
[368] HOWARD, 2003, p. 183.

la mise en œuvre d'un mélange d'ocre jaune et de blanc de plomb pour l'encolure jaune pâle du Christ de l'église de Parçay-Meslay (campagne 2).

La terre verte

La terre verte s'utilise dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2) et Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), ainsi qu'à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Dans l'église de Rochecorbon, la terre verte n'est pas utilisée en tant que couleur verte, qui est absente de la palette chromatique de l'œuvre, mais en mélange pour obtenir un faux bleu. Ce pigment minéral s'emploie fréquemment dans la peinture romane, car il est stable sur enduit frais, mais également à sec en recouvrement d'une couleur déjà peinte[369]. La terre verte peut servir au *verdaccio**, donc en sous-couche pour rendre les chairs avec une application de rose au-dessus comme dans la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon. La terre verte s'utilise également au milieu du XIIe siècle dans l'église de Rochecorbon (campagne 4) et au XIIIe et au XIVe siècle dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2). Ce pigment minéral s'emploie fréquemment dans la peinture murale médiévale, car il est stable aussi bien sur enduit frais qu'à sec[370].

La malachite

La malachite a été utilisée pour les rehauts verts des étoffes et des chevaux de la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2). Ce pigment minéral est un carbonate basique de cuivre qui se trouve fréquemment dans la nature et demande assez peu de préparation[371]. La malachite s'emploie dans la peinture romane, mais, en l'absence de comptabilité, son prix demeure inconnu, même s'il devait être calculé en fonction de l'intensité du pigment[372]. La stabilité de

[369] HOWARD, 2003, p. 66.
[370] HOWARD, 2003, p. 66.
[371] HOWARD, 2003, p. 78.
[372] HOWARD, 2003, p. 81.

ce pigment dans un milieu alcalin le rend compatible avec une utilisation *a fresco*. Helen Howard observe toutefois en Angleterre, une application à sec dans la majorité des cas puisque la malachite sert fréquemment en rehauts durant le Moyen Âge[373], ce qui correspond à son utilisation à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon.

Le chlorure de cuivre

Le chlorure de cuivre s'emploie pour le vert dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches au XIIIe siècle (campagne 4). Le chlorure de cuivre basique, et notamment de paratacamite, se rencontre peu fréquemment en peinture murale. Sa présence est néanmoins mentionnée à plusieurs reprises en tant que composé de dégradation d'autres pigments verts tels que la malachite ou l'azurite, mais aussi comme pigment ayant pu appartenir à la palette des peintres de peinture murale[374]. La paratacamite se retrouve dans le pigment des rinceaux verts qui décorent la tour de la chapelle Saint-Gilles à Mulken[375]. L'analyse du bleu de la mandorle des peintures de l'église Saint-Nicolas de Nogaro met en évidence la présence d'un chlorure basique de cuivre, produit de l'altération de l'azurite qui, bien que peu stable, est un des pigments bleus les plus utilisés au Moyen Âge[376]. Mais dans le cas de Nogaro comme celui de l'église de Beaulieu-lès-Loches, les analyses ne permettent pas de déterminer s'il s'agit de l'altération d'un pigment ou d'un emploi délibéré[377].

Le faux bleu

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, le bleu en fond du décor végétal est situé entre deux aplats rouges et rehaussé de tiges blanches (campagne 3, fig. 20). Cette couleur s'approche

[373] HOWARD, 2003, p. 83.
[374] HOWARD, 2003, p. 83 et BERGEON LANGLE, CURIE, 2009, p. 912.
[375] VETRO, 2014, p. 15.
[376] Christ en majesté, fin du XIe siècle, église Saint-Nicolas, Nogaro (Gers).
[377] DANIEL, LABORDE, MOUNIER, COULON, 2008, p. 88.

d'une teinte grise qui contraste avec le blanc et le rouge et provoque l'illusion de bleu selon un procédé déjà connu en Bourgogne et en Angleterre[378]. Juliette Rollier-Hanselmann remarque qu'au cours du Moyen Âge en Bourgogne, les bleus gris étaient souvent un ersatz obtenu à partir d'un gris plus ou moins prononcé[379]. L'auteure mentionne également l'usage du bleu gris de substitution à Nohant-Vic composé d'un mélange de blanc et de noir[380]. Carolina Sarrade a fait le même constat dans la chapelle de Plaincourault[381]. Le décor bleuté du fond de la Lapidation de l'oratoire Saint-Étienne consiste en un mélange de noir de carbone avec un peu d'hématite et de vermillon dans une matrice blanche composée de chaux[382].

Claude Coupry relève à Auxerre l'absence presque totale de la couleur bleue dans les peintures carolingiennes jusqu'au XIe siècle, les rares couches picturales bleues étant obtenues par mélange[383]. Bénédicte Palazzo-Bertholon confirme cette observation pour la Crucifixion de l'église Saint-Pierre-les-Églises dans la Vienne, datée du Xe siècle. Le sang bleu du Christ qui coule de ses plaies n'est composé d'aucun pigment bleu, mais d'un mélange d'autres pigments minéraux ou organiques qui créent l'illusion du bleu[384]. Le bleu des peintures de l'église de Saint-André-des-Eaux, attribuée au milieu du XIIe siècle est obtenu à partir d'un gris plus ou moins prononcé. Le contraste avec le blanc et l'ocre rouge provoque alors une « illusion » de bleu[385]. L'analyse du bleu de l'église Saint-Georges à Rochecorbon confirme l'absence de pigment bleu et montre qu'il s'agit d'une combinaison d'ocre rouge, d'ocre jaune et de terre verte [386] qui donne l'illusion du bleu. Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon remarquent que le « faux bleu » s'emploie entre les Xe et XIIe siècles[387], ce qui correspond à la mise en œuvre de la peinture de l'église de Rochecorbon au XIe siècle.

[378] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
[379] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 65.
[380] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
[381] SARRADE, 2006.
[382] SAPIN (dir.), 1999, p. 59.
[383] SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
[384] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 341.
[385] DUPUIS, 2013, p. 202.
[386] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[387] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692.

Le lapis-lazuli

L'emploi du lapis-lazuli est avéré dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). En l'absence d'analyses, il n'est que supposé à la chapelle du Liget à Sennevières, car utilisé en petite quantité, réservé aux éléments sacrés et superposé à une autre couleur comme le vert ou le blanc pour augmenter son opacité (campagne 1). Le bleu s'utilise dans l'église de Parçay-Meslay pour les rehauts de la tunique blanche du Christ, dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon également en rehauts pour les étoffes et pour le vair des manteaux et dans la chapelle du Liget à Sennevières pour le fond de la nuée de laquelle émergent les colombes de l'Arbre de Jessé ainsi que les nimbes du Christ et de la Vierge. L'utilisation du bleu outremer confectionné avec du lapis-lazuli en fond de scène, avec une sous-couche pour lui augmenter son pouvoir couvrant et économiser des pigments, se retrouve à l'abbaye Saint-Aubin d'Angers et dans les nimbes de l'église de Gourdon[388] sur une couche noire[389]. Dans cette église, le bleu outremer sert au nimbe du Christ des Pèlerins d'Emmaüs alors que les autres plages bleues ne sont que des gris bleutés, c'est-à-dire des faux bleus[390].

Ce traitement différencié dans les pigments montre la corrélation entre la richesse des matériaux et l'iconographie. Il sert également en fond de scène sur les peintures du cloître de la Trinité à Vendôme, à Berzé-la-Ville et dans la cathédrale de Tournai[391]. À Tournai, le lapis-lazuli n'est pas réservé aux saints et à la Vierge, il colore les vêtements des personnages, recouvre les fonds figurant le ciel dans les grands ensembles comme celui de la Légende de sainte Marguerite et de la Jérusalem céleste, ou encore souligne les décorations architecturales visibles par les fidèles comme des arcs diaphragmes, mais également des zones plus discrètes comme les

[388] ROLLIER-HANSELMANN, 2010, p. 221.
[389] DAVY, 1999, p. 88.
[390] ROLLIER-HANSELMANN, 2010, p. 222.
[391] STEFANAGGI, 1997, p. 12 ; DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 130.

colonnettes du triforium. La cathédrale de Tournai s'inscrit dans une tendance générale à de nombreuses peintures murales romanes européennes où la présence de lapis-lazuli est attestée dans les fonds imagés et dans des éléments plus anecdotiques comme certains détails des vêtements, les traits des barbes de personnages secondaires[392]. Plusieurs études ont démontré son usage dans des édifices de premier plan comme la cathédrale de Canterbury, dans les chapelles de Saint-Gabriel et Saint-Anselme, entre 1130-1160, et dans des bâtisses plus humbles comme les églises d'Idensen en Allemagne, vers 1130 et de Pürgg en Autriche, vers 1165. Dans ces exemples, le lapis-lazuli s'emploie dans des zones sans portée symbolique prééminente comme certains éléments architecturaux, parfois même mélangé à du jaune ou encore utilisé pour le dessin préparatoire[393].

On observe ainsi deux manières d'utiliser le lapis-lazuli : une utilisation réservée aux personnages principaux et en fond de scènes symboliques pour les distinguer du reste des peintures ou alors un emploi vraisemblablement uniquement lié à sa couleur bleue. La stabilité du pigment dans un milieu alcalin le rend compatible avec une technique sur enduit frais. Helen Howard observe que ce pigment s'emploie dans presque toutes les peintures romanes anglaises de haute qualité. Le lapis-lazuli est considéré comme l'un des pigments les plus chers puisque dans les comptabilités des peintures italiennes réalisées entre les XIIIe et XIVe siècles, ce bleu est aussi cher que la dorure. Malheureusement, son coût en Angleterre et en France n'est pas connu, car il ne reste pas de comptabilités de la période romane durant laquelle ce pigment est fréquemment employé[394]. Son prix provient du long processus d'extraction pour séparer la pierre de ses impuretés minérales et du transport puisque les gisements connus se trouvent en Afghanistan[395].

[392] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2010, p. 130.
[393] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2010, p. 131.
[394] HOWARD, 2003, p. 27.
[395] HOWARD, 2003, p. 28.

L'azurite

L'azurite n'a été détectée que dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours au début du XIVe siècle (campagne 3). Ce pigment bleu est assez commun pendant la période gothique et n'est compatible qu'avec une application à sec. Certaines corporations de peintres interdisaient notamment la substitution de matériaux plus pauvres aux meilleurs. Par exemple, de 1315 à 1316, les peintres florentins avaient interdictions d'utiliser l'azurite au lieu de l'outremer[396]. L'azurite s'emploie à Ponthoz au XVe siècle pour les robes de Marie et Gabriel[397]. Il s'emploie aussi dans les peintures gothiques de la tour-lanterne et sur l'extrémité occidentale du bas-côté nord de la cathédrale de Tournai[398]. Sophie Denoël observe à Tournai que le lapis-lazuli principalement utilisé à l'époque romane cède progressivement la place à l'azurite à l'époque gothique[399]. Ainsi, à Tournai, vers la fin du XIIIe siècle, l'azurite devient majoritaire et supplante l'utilisation du lapis-lazuli qui dominait la production romane, probablement à cause du coût moindre de l'azurite et de sa mise en œuvre plus facile que le lapis-lazuli[400]. Cette mutation dans la palette du bleu s'observe également en enluminure[401].

***

En conclusion, la composition chimique des couches picturales et l'identification des pigments nous renseignent sur l'économie du chantier, pour laquelle nous ne disposons que de très peu d'informations écrites avant la fin du Moyen Âge. La nature des pigments et leur surface de recouvrement sur la paroi témoignent de la richesse du commanditaire, et les mélanges de substitution que l'on prépare à certaines époques peuvent trahir une difficulté d'approvisionnement, de moyens ou relever de choix esthétiques. L'analyse des matériaux devient donc une source d'information sur le contexte économique et historique de la création d'une peinture murale[402].

[396] PEREGO, 2005, p. 74-75.
[397] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 179.
[398] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[399] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.
[400] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 130.
[401] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 131.
[402] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 342.

Dans ce corpus, on peut observer, entre les XIe et XIIe siècles, que les peintres utilisent principalement des pigments compatibles avec une pratique picturale sur enduit frais à savoir les terres naturelles et les ocres. Les terres colorées offrent une gamme étendue de couleurs du blanc au jaune, rouge, brun, vert et noir. Leur stabilité dans le milieu alcalin les rend compatibles avec une application sur enduit frais. Le peu ou l'absence de préparation demandée les rendent simples à utiliser. Ces pigments sont faciles à trouver et souvent produits localement. L'emploi de pigments plus onéreux, difficiles d'approvisionnement ou plus compliqués dans leur mise en œuvre comme le lapis-lazuli et le minium, participent à la hiérarchisation des personnages et des scènes et témoignent de l'ambition du commanditaire. Ainsi, le choix des matériaux paraît se faire en corrélation avec la disposition des éléments majeurs du programme iconographique.

Les peintres s'adaptent aux pigments incompatibles avec la fresque, par exemple le minium et le blanc de plomb, en les posant à sec avec ajout d'un liant, certainement organique. Ce liant n'a pas forcément été mis en évidence par les analyses : parce qu'il n'y en a pas, ou encore parce qu'il a disparu et, le plus souvent, parce que la caractérisation du liant n'a pas été effectuée lors des analyses. Vers 1400, Cennino Cennini précise que « toutes les couleurs employées à fresque peuvent aussi servir à sec, tandis qu'à fresque, il y a des couleurs bonnes à sec qui ne peuvent pas servir »[403]. Il donne comme exemple le minium, le cinabre, le blanc de plomb, le vert-de-gris le bleu d'Allemagne, l'orpin et la laque. Les préconisations dispensées dans certains traités de peinture et les résultats des analyses montrent que les peintres ont connaissance des réactions des pigments. Par conséquent, les peintres utilisent sciemment une technique mixte afin de compenser l'action destructive exercée par la chaux humide sur certaines matières colorantes organiques et la résistance qu'y oppose l'ocre naturelle. L'emploi de la technique mixte ne relèverait donc pas d'une dégradation de l'héritage de la fresque romaine, mais plutôt d'une adaptation de la technique, entre autres, des pigments employés. Par

[403] CENNINI, 2012, p. 84.

ailleurs et dans l'ensemble, les pigments utilisés sont dans la continuité de la peinture murale romaine qui présentait également des étapes posées à sec avec un liant pour ces mêmes raisons d'incompatibilité, comme le relèvent les restaurateurs Paolo et Laura Mora ainsi que Paul Philippot dans le Livre VII du *De Architectura* de Vitruve[404].

En se fondant d'une part sur le texte de Vitruve et d'autre part sur les analyses réalisées sur les peintures de Pompéi et d'Herculanum, les restaurateurs montrent que la peinture romaine antique ne correspondait pas à la définition de la fresque de la Renaissance, réalisée entièrement sur enduit frais, étant donné que la peinture romaine se compose d'une combinaison d'étapes posée sur enduit frais et à sec[405]. Les analyses des peintures de Pompéi et d'Herculanum mettent en évidence la pose des dernières étapes de couleurs à sec avec un mélange de pigments, liant de chaux, de savon, de cire et d'eau. L'usage de la cire permettait de réduire la causticité de la chaux et rendait possible l'utilisation de pigments incompatibles avec la fresque. Toutefois, l'utilisation de la cire et de l'eau dans les peintures romaines pouvait aussi provenir d'un traitement de protection plutôt que d'être employée comme liant. Enfin, la découverte de protéines dans les peintures pompéiennes indiquerait que la pose à sec se composait d'un liant de chaux et de caséine ou d'un autre additif organique, ce que préconise Pline[406]. Si la composition de la couche posée à sec pendant la période romane se réduit à un mélange de pigments avec un liant de chaux ou organique, puisque le savon et la cire servaient au polissage de l'enduit qui disparaît à la période romane, la volonté d'appliquer les finitions à sec pour utiliser des pigments incompatibles avec la fresque est identique[407]. Enfin, l'usage combiné de liants pour les peintures murales est présent dans plusieurs traités de peinture, notamment celui d'Heraclius (XIe-XIIe siècles), de Pierre de Saint-Audemar (XIIe siècle), du moine Théophile

[404] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 115.
[405] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 120.
[406] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1997, p. 120 ; PLINE L'ANCIEN, 1997.
[407] TREILHOU, 2020, p. 253.

(première moitié du XIIe siècle)[408] ou du *Liber Diversarum Artium* (vers 1300)[409]. Le moine Théophile conseille la combinaison d'une peinture sur enduit frais puis de la tempera à l'œuf pour obtenir un effet de brillance sur la peinture murale[410].

Puis, à la palette chromatique des peintures des XIe et XIIe siècles, principalement composée d'ocres, de terre verte et de charbon, s'ajoutent dès le XIIIe siècle le chlorure de cuivre, l'azurite et le vermillon. Toutefois, les tendances d'apparition et d'utilisation des pigments sont difficiles à observer, car les analyses ne sont pas systématiques sur l'ensemble des peintures du corpus et ne caractérisent pas la totalité de la palette chromatique. Avec un liant et à sec, les modalités de pose des couleurs sont plus faciles que pour la peinture sur enduit frais. En revanche, la fabrication de la couleur est plus complexe et la conservation plus aléatoire[411].

[408] Théophile le moine, 1998, p. 12.
[409] LETURQUE, 2015, p. 8.
[410] Théophile le moine, 1998, p. 12.
[411] REGOND, 2004, p. 119.

Chapitre 5 : Le report du projet sur la paroi

Après avoir abordé la préparation matérielle du chantier, c'est-à-dire le choix de la technique et des pigments adéquats, ainsi que les liants employés pour coller certains pigments à la surface, le déroulement du chantier se poursuit chronologiquement avec le report du projet sur la paroi. Les peintres commencent par appliquer la *sinopia**, qui n'est pas obligatoire, comme repère pour enduire progressivement les surfaces selon des étapes de travail. Sur chacune des surfaces enduites ou badigeonnées, les peintres appliquent les tracés et dessins préparatoires pour guider la mise en couleur. Aussi, les niveaux de planchers des échafaudages peuvent être retrouvés par l'observation des raccords d'enduit. Enfin, la confrontation de ces indices permet de proposer la restitution du déroulement du chantier pictural.

5.1. La *sinopia*

Lors de l'utilisation d'une technique induisant la pose de strates colorées sur enduit frais, donc une fresque ou une technique mixte issue de la fresque, les peintres appliquent parfois une couche de mortier sur la maçonnerie, appelée « *arriccio** », recouverte par une ou plusieurs couches d'*intonaco*, c'est-à-dire d'enduit. De fait, le peintre peut dessiner un tracé préliminaire sur la couche précédant l'*intonaco* qui va recevoir les pigments : sur l'*arriccio*, parfois directement sur l'appareil ou sur une campagne antérieure. Ces tracés sont l'esquisse monumentale qui divise des espaces afin de guider l'exécution des surfaces d'*intonaco*. On les appelle *sinopia*, même si le pigment utilisé n'est pas forcément la terre rouge qui lui a donné son nom[412], mais plus probablement de l'ocre rouge dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1) et au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 21).

La technique picturale employée impose une mise en couleur sur enduit frais qui sèche en une journée de 6 à 8h en fonction des conditions climatiques. Il faut donc définir chaque matin la superficie à peindre dans la journée et éventuellement subdiviser le mur afin que plusieurs personnes puissent travailler en même temps. L'objectif de la *sinopia* est donc de pouvoir

[412] LETURQUE, 2015, p. 137.

organiser la pose des différentes surfaces d'*intonaco* qui composeront le décor en permettant de savoir où placer les joints pour les faire coïncider avec les scènes, les figures et les parties décoratives. La *sinopia* se distingue du dessin préparatoire qui repose sur l'*intonaco*, car elle guide la pose des joints en étant appliquée sous l'*intonaco*, tandis que le dessin préparatoire sert à placer la composition sur chaque surface enduite, c'est-à-dire sur l'*intonaco*, juste avant sa mise en couleur.

Les exemples du cycle de Lazare à Rivière réalisé à la fin du XIe siècle (campagne 1) et du Christ en majesté peint au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher au début du XIIIe siècle montrent que l'on divisait le mur pour délimiter les surfaces à enduire directement sur la couche précédant l'*intonaco* (campagne 2, fig. 21). Dans le premier cas, les restauratrices ont observé que des tracés au cordeau* étaient frappés directement sur l'appareil régulier, puisqu'on s'était passé de la couche d'*arriccio* pour ne poser que l'*intonaco*. Dans le deuxième exemple, la détérioration de peinture et la chute locale de l'*intonaco* laissent encore voir ces tracés préliminaires. Ils sont appliqués sur l'enduit d'une peinture antérieure qui a déjà égalisé le mur et qui a été piquetée pour recevoir la nouvelle campagne picturale. Ces tracés géométriques dessinent la mandorle, en délimitent sa largeur et divisent en deux registres les parties latérales. Lorsque l'enduit a été conservé, ces tracés correspondent aux raccords entre deux surfaces enduites, aussi appelés « joint ».

La pratique de la *sinopia* ne s'observe avec certitude que sur deux sites du corpus : soit parce son utilisation n'est pas systématique, soit parce que l'*intonaco* est resté en place et, par conséquent, dissimule la *sinopia*. Apparemment, la simplicité de la composition des peintures du haut Moyen Âge permettait de se passer de *sinopia*[413]. L'utilisation de ce procédé témoigne de l'organisation du travail avant de peindre le mur et confirme que le programme iconographique était conçu au préalable. La *sinopia* permet d'esquisser *in situ*, la distribution de l'ensemble du programme pour l'adapter aux particularités architectoniques de l'église, de

[413] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 133.

discuter éventuellement l'ordonnance avec le commanditaire, de pouvoir répartir l'équipe sur l'échafaudage et d'assigner sa tâche à chacun. Ces éléments montrent donc le professionnalisme des peintres. La *sinopia* était déjà employée sur les peintures murales antiques pour délimiter les sections d'*intonaco* et pouvait être tracée par gravure ou au pinceau, généralement en rouge. Elle s'appliquait parfois entre l'*arriccio* et l'*intonaco* ou entre deux couches d'*intonaco*[414]. Christian Davy mentionne l'utilisation de la *sinopia* appliquée sur l'*arriccio* dans les églises de Saint-Pierre-du-Lorouër et à Saint-Nicolas de Brem-sur-Mer. À nouveau, l'usage de ce procédé paraît exceptionnel, car il ne concerne que deux campagnes sur les soixante-douze étudiées par l'auteur[415]. Toutefois, ce résultat doit être nuancé : la *sinopia* peut être invisible, car elle n'est pas utilisée ou bien parce que la bonne conservation de l'enduit la dissimule. La *sinopia* n'est pas utilisée pour réaliser les peintures à sec, car elle est destinée à définir les surfaces à enduire pour y peindre à frais.

5.2. La préparation du support de la couche picturale

5.2.1. Sur un enduit frais

Stratigraphiquement, la mise en œuvre complète et standardisée d'une peinture murale réalisée selon une technique mixte issue de la fresque correspondrait à la succession des couches de mortier et d'enduit suivantes : la maçonnerie est recouverte d'une couche d'*arriccio*, puis d'une ou deux couches d'*intonaco*, éventuellement d'un badigeon, et enfin de la couche picturale. Toutefois, les campagnes picturales étudiées dans ce corpus ne présentent pas automatiquement l'ensemble de ces étapes : certaines disparaissent, d'autres sont compensées par la présence d'une campagne antérieure. Nous suivrons donc la mise en œuvre chronologique de la préparation du support en commençant par définir les types de maçonnerie ensuite recouvertes d'un *arriccio*, en présentant les cas de remploi de l'enduit d'une campagne antérieure, puis leur recouvrement par l'*intonaco* qui supporte la couche picturale.

[414] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 89.
[415] DAVY, 1999, p. 85.

Du mur à l'arriccio

Les peintures réalisées selon la technique mixte répondent à une structuration bien particulière des couches de mortier et d'enduit dont le nombre et l'épaisseur peuvent varier. Une première couche grossière de mortier de chaux et de sable, appelée *arriccio*, couvre les maçonneries. Lorsque l'*arriccio* commence à sécher en surface, il est recouvert de l'*intonaco* qui consiste en une couche d'enduit de chaux et de sable, plus fine en épaisseur et en granulométrie. Enfin, le peintre applique ses couleurs directement sur l'*intonaco* humide, ou bien sur un badigeon blanc posé sur l'enduit dans l'église Saint-Martin à Cangey.

La couche de mortier doit être suffisamment épaisse pour rétablir l'aplomb du mur, particulièrement quand il est constitué de moellons irréguliers comme dans les églises Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3), Saint-Martin à Cangey (campagne 1), dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2) ou encore sur la paroi rocheuse irrégulière de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2, fig. 22). L'épaisseur du mortier varie selon les aspérités à réguler du mur. On la laisse rugueuse pour que la couche suivante s'y accroche mécaniquement.

En revanche, on applique la peinture sur une couche de mortier et d'enduit alors que la pierre est appareillée ; donc l'*arriccio* est inutile dans les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 1), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis, fig. 23). Alors que la couche d'*arriccio* tend à disparaître lorsque le mur est appareillé, et ce dès le XIe siècle dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), la raison de la conservation de la structure de la peinture en deux couches préparatoires ne semble pas relever d'une question de datation puisque ces peintures sont réalisées entre les XIe et XIIe siècles.

Lors de la présence d'une campagne antérieure

Malgré une construction en moellons, on n'utilise que l'*intonaco* dans les églises Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2) et Saint-Symphorien à Azay-sur-Cher (campagne 2), car l'*intonaco* de ces peintures repose sur un enduit d'une œuvre antérieure qui aplanit déjà le mur (fig. 22). Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), l'enduit de la campagne antérieure (campagne 2) fait office d'*arriccio* et contribue à lisser le mur de moellons (fig. 23). L'enduit de la deuxième campagne a été recouvert d'un badigeon blanc, ce qui témoigne d'une

phase d'achèvement du chantier et probablement de mise en service ou pour le moins de livraison du bâtiment.

De tels exemples ont déjà été observés à Breuil, Chemillé-en-Anjou et Château-Gontier[416]. Plus tardivement, l'ancien enduit a été piqueté pour favoriser l'accroche mécanique de l'*intonaco* du Lavement des pieds de la troisième campagne dans l'église de Rochecorbon.

De l'intonaco à la couche picturale

Toutefois, les exemples des églises de Rivière (campagnes 1, 2) – avec des pierres appareillées bûchées recouvertes d'une et parfois deux couches d'enduit – et de Lignières-de-Touraine (campagne 1) montrent que l'on peut se passer d'*arriccio* lorsque le mur est appareillé en pierres de taille (fig. 22). Christian Davy observe cette disposition sur les peintures de Fontevraud. L'enduit est posé directement sur la pierre de taille piquetée avant d'être lissé[417].

Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), on pose directement l'*intonaco* sur des moellons, sans *arriccio* pour faire l'interface et aplanir le mur (fig. 23). L'*intonaco*, dont l'épaisseur varie entre 3 et 4 cm sert alors d'*arriccio* et d'*intonaco* c'est-à-dire qu'il régularise le mur et sert à peindre sur enduit frais. On peut donc se passer de l'*arriccio* en fonction des situations, parfois même le remplacer par une couche d'enduit, mais on ne se dispense pas d'*intonaco*.

De même, les peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) s'appuient sur un enduit sous-jacent qui remplit à la fois la fonction d'*arriccio*, en égalisant la surface du mur de moellons, et d'*intonaco*, en servant de support aux couches picturales[418]. À la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre, les peintures de la crypte reposent sur des voûtes d'arêtes

[416] LEGOUX, rapport, 2020, p. 16.
[417] DAVY, 1999, p. 84.
[418] DUPUIS, 2013, p. 201.

dont le blocage consiste en une surface grossièrement marquée par les négatifs des lattis du coffrage. Les déformations n'ont pas été rattrapées par un mortier grossier, c'est-à-dire l'*arriccio*, mais uniquement par un *intonaco* de faible épaisseur, en moyenne 1 cm, qui ne lise pas totalement les aspérités du mur[419].

Ainsi, les peintres romans simplifient la technique antique en réduisant le nombre de couches de mortier et d'*intonaco*. En effet, la peinture romaine antique est généralement composée d'une première couche épaisse de mortier appelée *arriccio*. Elle est recouverte d'une première couche épaisse d'enduit, puis d'une deuxième couche plus mince et plus lisse : l'*intonaco*[420]. À l'époque médiévale, la dernière couche consistait souvent en un badigeon de chaux appliqué à la brosse comme dans les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 3) et de Cangey (campagne 1). Par ailleurs, l'épaisseur de ces couches varie selon la qualité d'appareil des murs : plus l'appareil est régulier et en pierre taillée, moins l'épaisseur du mortier est importante.

L'exemple des peintures de la cathédrale d'Auxerre montre toutefois que cette règle n'est pas toujours respectée puisque l'irrégularité de la maçonnerie aurait nécessité l'emploi d'un *arriccio* ou d'un *intonaco* plus épais. Les peintres posent également un *arriccio* vraisemblablement inutile, car les pierres sont soigneusement appareillées dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), la crypte de l'église de Tavant (campagne 1), la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis). L'*arriccio* pourrait alors ne pas servir uniquement à rétablir l'aplomb du mur, mais certainement à conserver une réserve d'humidité pour retarder le séchage de l'enduit. La technique de la fresque nécessite un lissage de l'*intonaco* plus ou moins soigné à la truelle pour provoquer un appel d'humidité vers la surface[421]. Sur les chantiers romans, le lissage de

[419] SAPIN (dir.), 1999, p. 243.
[420] GASOL, 2012, p. 137.
[421] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 19.

l'*intonaco* se fait de plus en plus sommaire et à tendance à disparaître. En effet, sur dix-sept campagnes picturales, seules deux présentent un lissage de l'*intonaco* dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), ainsi que dans l'église de Lignières-de-Touraine (campagne 1), et témoignent d'une exécution soignée de l'enduit. Toutefois, il ne disparaît pas complètement des peintures romanes puisque l'enduit est lissé en surface pour les décors de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre[422], de l'église de Thoiré-sur-Dinan et de Fontevraud[423]. L'enduit peut être taloché et l'outil laisser son empreinte, comme dans la crypte de l'église de Tavant (campagne 2), la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2), ainsi que dans les églises d'Oizé et de Poncé-sur-le-Loir dans les Pays de la Loire[424] (fig. 24).

Dans de nombreux cas, le mur est préparé comme pour la fresque avec une ou plusieurs couches de mortier de chaux et de sable, appelée « *arriccio* ». En revanche, la couche d'enduit, appelée « *intonaco* », est remplacée par un badigeon plus ou moins épais. Les pigments sont appliqués sur le badigeon sec, qui peut être réhumidifié avant la pose des couleurs. À la différence d'une peinture sur enduit frais, la carbonatation est toutefois achevée ou trop avancée pour que les pigments colorés puissent être emprisonnés dans le support. Ainsi, pour que les pigments adhèrent au support, il est nécessaire de les lier et de les coller.

L'utilisation d'un mortier pour faire l'interface entre la pierre et le badigeon se retrouve dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon pour rattraper les irrégularités de la paroi rocheuse (campagne 3). Il se justifie dans l'église de Sorigny (campagne 1) et dans la nef de l'ancienne église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4) pour lisser le mur composé de moellons irréguliers. Dans l'église de Rochecorbon, la Cène de la quatrième campagne repose sur les enduits de deux peintures antérieures (campagnes 1, 3). La peinture de la quatrième campagne se superpose à un premier enduit (campagne 1) qui sert de support à la troisième campagne

[422] SAPIN (dir.), 1999, p. 243
[423] DAVY, 1999, p. 84.
[424] DAVY, 1999, p. 84.

partiellement réalisée sur enduit frais. Les enduits de ces deux campagnes antérieures lissent le mur de moellons irréguliers. Puis, les aspérités restantes ont été comblées par l'application locale d'un enduit au cours de la quatrième campagne afin d'uniformiser le plan des murs. Enfin, l'ensemble des surfaces a été recouvert d'un badigeon blanc épais, puis d'un second plus fin pour y appliquer la couche picturale. En ce qui concerne le support, ce décor a été réalisé « à l'économie », car les peintres n'enduisent pas toutes les surfaces, mais se contentent de mettre le plan du mur à niveau[425]. L'usage d'une technique à sec pour la deuxième campagne évite d'enduire à nouveau l'entièreté de mur et permet de poser directement les pigments sur la couche sèche du décor précédent. Ce même procédé de décor « à l'économie » par une application locale d'enduit se trouve pour la cinquième campagne picturale ornant cette même église. Cette manière de procédé offre un gain de temps et constitue une économie de chantier.

Christian Davy observe ce procédé à Asnières-sur-Vègre, vers 1200. Les couleurs sont principalement appliquées sur une couche d'enduit qui recouvre un décor antérieur attribué au milieu du XIIe siècle. Par endroits, les couleurs sont posées directement sur un badigeon de chaux ou sur l'enduit de la campagne précédente. Le Calendrier roman de l'église de Pritz fait office d'*arriccio* pour le Calendrier gothique (campagne 3)[426]. En l'occurrence, la présence de l'*arriccio* se justifie par la qualité de l'appareil du mur et la volonté de réguler la surface à peindre. Ce constat peut se faire sur des campagnes picturales réalisées entre le XIIIe et le XVe siècle.

Dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagnes 4 et 5) et Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagnes 3 et 4), un fin *arriccio* recouvre les pierres appareillées et piquetées, mais dont les joints épais n'auraient pas pu être dissimulés sous un badigeon. L'emploi d'une couche d'apprêt était donc nécessaire. Dans l'église de Rigny-Ussé, la volonté de peindre sur enduit frais et de finir à sec s'ajoute à la qualité de l'appareil pour l'emploi d'une couche d'apprêt (campagne 3). Dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, les pierres de taille sont irrégulières et un mortier permet de les aplanir sans pour autant obtenir une surface parfaitement lissée (campagnes 1, 5 et 7). Dans l'église paroissiale Notre-Dame de

[425] LEGOUX, rapport, 2020, p. 22.
[426] DAVY, 1999, p. 84.

Fougeray à Cormery, la pierre de taille bénéficie d'un fin layage pour recevoir l'*arriccio* (campagne 1). Malheureusement, les faux parements du XIXe siècle qui recouvrent l'intérieur de la nef ne permettent pas d'apprécier la qualité et la régularité de l'appareil.

5.2.2. Sur un badigeon sec

La peinture sur badigeon *a secco* peut être appliquée directement sur la pierre, sans adjonction de mortier de transition, si elle est soigneusement appareillée comme dans les églises Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau (campagne 1), Saint-Laurent à Beaulieau-lès-Loches (campagnes 1 et 4, uniquement sur l'intrados de l'arc doubleau du collatéral sud), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2 et 8), Saint-Léger à Cravant-les-Coteaux (campagne 7), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5, uniquement sur le mur sud de la nef) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 3 et 5). Dans ces exemples, on peut lire à travers la couche picturale les traces obliques du layage. Dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours, le badigeon est appliqué en deux couches (campagne 1) et entre une et trois couches selon les couleurs de fond (campagnes 3, 4, 5, 6 et 7). Ces campagnes picturales s'échelonnent entre le XIIIe et le XVe siècle.

Marie Pasquine Subes Picot observe qu'un certain nombre de peintures murales du XIIIe siècle ont été réalisées sans l'intermédiaire d'un enduit[427], mais cette observation s'étend jusqu'au XVe siècle. La diffusion de ce mode de peinture est liée à la nature du support, car il est facile d'appliquer une pellicule picturale mince sans appliquer d'enduit égalisateur sur des pierres soigneusement dressées ou sur des sculptures[428].

Enfin, plusieurs campagnes sur badigeon de chaux recouvrent un ou plusieurs décors antérieurs également effectués sur badigeon. Il devient alors facile de repeindre par-dessus un décor abîmé ou usé tout en le préservant en passant simplement un nouveau badigeon de chaux sur l'ancien.

La présence d'une peinture murale déjà en place a facilité le travail du peintre, qui, au moyen d'un simple badigeon, pouvait unifier le fond et créer facilement une nouvelle œuvre. La reprise

[427] SUBES-PICOT, 1992, p. 88.
[428] SUBES-PICOT, 1992, p. 89.

du programme iconographique dans la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours en témoigne (fig. 25). Le programme iconographique de la première campagne, effectuée au début du XIIIe siècle, a été repris et adapté, sans être effacé, en réduisant le registre médian dans sa hauteur, et en le complétant par deux registres lors de l'exécution de la deuxième campagne picturale au milieu du XIIIe siècle. Cette réfection du programme iconographique est intervenue probablement à l'occasion de la pose du jubé. De même dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, la Cène appartenant à la quatrième campagne picturale se superpose en partie au Lavement des pieds au niveau des encadrements et recouvre une peinture contemporaine de la première campagne visible dans les lacunes de la Cène. La localisation de la Cène indique qu'elle occupait la partie centrale du mur et devait être bordée de scènes plus petites ou débordantes sur les autres murs. Toutefois, le nouveau décor devait s'inspirer de l'ancien, car le Lavement des pieds de la troisième campagne était certainement complété par une Cène, comme c'est presque toujours la cas. La réfection du décor par la figuration d'une nouvelle Cène pouvait donc être assez proche iconographiquement du cycle précédent.

Au Moyen Âge, l'usage était de remplacer une peinture murale détériorée ou simplement démodée par une nouvelle[429]. Il pouvait s'agir éventuellement d'une peinture sur le même thème comme les Décollations de la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2), manifestement la Cène de l'église de Rochecorbon (campagnes 3, 4), les deux Calendrier de l'église de Pritz[430], ou encore les deux représentations superposées du Calvaire de l'église de Vossem en Belgique[431].

Les peintures des églises à Azay-le-Rideau (campagnes 2 et 3), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4, uniquement pour la façade occidentale), à Cormery (campagne 2), à Cravant-les-Coteaux (campagne 9) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 4 et 6) se superposent aux précédentes, sans que le décor sous-jacent ne soit détruit, simplement en

[429] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 114.
[430] DAVY, 1999, p. 84.
[431] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 114.

le recouvrant d'un badigeon de chaux. Ce procédé évite également le bouchardage, c'est-à-dire le piquetage* d'une surface pour favoriser l'accroche d'un nouveau support.

En conclusion, la préparation d'un mur avec une couche d'*arriccio* dépend principalement de la qualité de l'appareil, indépendamment de la date de réalisation de la peinture, car les exemples utilisant ce procédé s'étalent du XIIIe au XVe siècle. L'exemple de l'église Saint-Georges à Rochecorbon au milieu du XIIe siècle montre que l'emploi d'un *arriccio* n'est pas nécessaire lorsqu'un décor antérieur rétablit l'aplomb du mur. On peut également se passer d'*arriccio* lorsque le mur est soigneusement appareillé. Ce procédé permet de peindre sur un badigeon directement appliqué sur la pierre afin d'éviter le bouchardage et de peindre facilement sur des décors antérieurs ce qui offre un gain de temps et d'énergie.

5.3. L'enduisage

Lors de l'utilisation d'une technique mixte issue de la fresque, la manière d'enduire les surfaces, qu'elles soient planes ou bombées, répond à une logique prévue par les peintres. Il s'agit de déterminer si la manière d'appliquer les surfaces d'*intonaco* dépend du relief du support maçonné ou de l'iconographie. Pour ce faire, nous commencerons par étudier l'emplacement des raccords d'enduit sur les couvrements, c'est-à-dire les différents types de voûtement rencontrés dans ce corpus, puis sur les murs en séparant l'organisation en registre de la composition et autour d'un personnage central, pour finir par l'étude de l'enduit dans les baies.

5.3.1. Les couvrements

Les voûtes d'arêtes

Sur le voûtement d'arêtes de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, les joints se trouvent au-dessus des chapiteaux et à la jonction des arêtes (campagne 2, fig. 26). Les raccords verticaux sont biseautés puis aplatis pour former les arêtes de telle sorte qu'il est impossible d'identifier l'antériorité d'une plage enduite sur une autre par recouvrement. Toutefois, on peut observer les joints horizontaux qui se trouvent juste au-dessus des chapiteaux. L'enduit recouvre la pierre du chapiteau et confirme qu'une plage d'enduit correspond à un personnage ou un épisode.

Les voûtes en berceau

Dans la première travée droite du chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant, l'état d'usure de la peinture et les difficultés d'accessibilité ne permettent d'observer qu'un seul joint situé entre les deux registres horizontaux d'une zone ornementale et de la Visitation (campagne 1, fig. 26). Ce joint horizontal correspond à une *pontata*. En effet, les surfaces d'*intonaco* peuvent être appliquées en *pontate*, c'est-à-dire en bandeaux de grande surface qui se succèdent horizontalement et qui forment un joint visible correspondant au niveau des échafaudages[432]. La même disposition se répète dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2). Seul le côté septentrional de la voûte en berceau de la travée droite du chœur a conservé une surface suffisante de peinture pour l'observation des joints. Les *pontate* se trouvent approximativement à la jonction de chaque registre, même si elles coupent les bras levés et les têtes des anges ou encore celles des saints du registre hagiographique. Dans l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine, les peintures du berceau du chœur se découpent en cinq registres, dont un ornemental et quatre narratifs, auxquels correspondent quatre *pontate* (fig. 27). Les *pontate* respectent avec plus de soin les différents registres puisqu'elles ne coupent pas de personnages.

À travers ces trois exemples, on constate que les sections d'*intonaco* sont posées uniquement en *pontate*, c'est-à-dire en bandeaux qui correspondent chacun à un registre narratif ou ornemental. Ce travail en *pontate* se retrouve également pour le Cycle de la Genèse du berceau de la nef de Saint-Savin pour laquelle les surfaces à peindre étaient divisées en larges zones souvent rectangulaires correspondant à la hauteur de l'échafaudage, mais par forcément aux scènes car les joints les traversent[433]. Poalo Mora, Laura Mora et Paul Philippot observent un procédé similaire : lorsque le travail est rapide, le peintre peut exécuter sur enduit frais, sans joints verticaux, toute la surface correspondant à un étage de l'échafaudage donc une *pontata*[434].

[432] GASOL, 2012, p. 137.
[433] SARRADE, 2016, p. 106
[434] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

Les voûtes en cul-de-four

Dans ce corpus, seule la représentation de Christ en majesté orne les absides décorées selon une technique mixte. Dans le chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant, les sections d'*intonaco* sont posées en *pontate* mais également en surfaces inégales (campagne 1). En effet, le travail s'organise autour du personnage central du Christ inscrit dans une mandorle. Les joints de cette surface épousent les contours en amande de la mandorle. En revanche, les parties latérales reprennent le système étagé des *pontate*.

Dans ces conditions, on ne peint plus strictement en registre, mais on s'adapte à l'iconographie adoptée. On commence par poser une surface d'*intonaco* pour un personnage en l'occurrence central et monumental, à savoir le Christ, dont les limites s'adaptent à la forme en amande, puis en bandeaux étagés pour les surfaces latérales. Les autres Christ en majesté romans de ce corpus, à savoir ceux des églises de Parçay-Meslay (campagne 2) et de Lignières-de-Touraine (campagne 1), reprennent très exactement cette organisation des joints des *intonaco* (fig. 27). En revanche, à Descartes, la surface d'enduit ne suit pas la forme de la mandorle, mais est appliquée verticalement et coupe le bas de la tunique du Christ (fig. 28).

Le terme de *giornate**, qui sert à définir de plus petites zones irrégulières qui suivent généralement les formes de la composition à peindre une journée[435], ne paraît pas adapté pour définir les joints des mandorles. En effet, les *giornate* s'emploient pour la technique de la vraie fresque et correspondent à un procédé plus tardif typique de la Renaissance italienne. Par prudence, il est donc préférable de favoriser les termes de « surface », « aire » ou « panneau », même si l'enduisage séparé de la mandorle peut se rapprocher de la *giornata.*

[435] GASOL, 2012, p. 137.

5.3.2. Les murs

L'organisation en registres

Les joints répondent à une organisation en *pontate* et en joints verticaux sur le mur nord de la nef de l'église Saint-Georges à Rochecorbon, ce qui équivaut à une sorte de quadrillage du mur (campagne 3, fig. 29). La pose de l'*intonaco* se fait donc en *pontate* en respectant le registre narratif séparé par des joints verticaux. On peint donc une scène, c'est-à-dire un épisode narratif, sur une surface d'enduit avant de passer à la suivante, délimitée par des joints verticaux. On remarque toutefois que la *pontata* correspond approximativement aux registres puisqu'elle peut couper un personnage, par exemple le pied du Christ ou encore le calice (fig. 29).

Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, le travail s'effectue également en *pontate* et aucun joint vertical ne sépare la longue scène en deux. Une scène complète correspond alors à une surface enduite. Le travail pouvait également ne s'effectuer qu'en *pontate*, sans joint vertical, puisque l'état lacunaire de la campagne ne permet pas d'approfondir l'étude des raccords d'enduit.

Enfin, dans l'église Notre-Dame à Rivière, qui est l'un des cycles du corpus le mieux conservé, on observe un réel quadrillage qui s'adapte aux limites des scènes et de l'ornement variables dans leur longueur et hauteur (campagne 1). Pour les deux registres historiés du cycle de Lazare, les plages d'enduits sont rectangulaires. Elles sont donc posées en *pontate* et délimitées par des joints verticaux. Les joints peuvent couper un personnage, par exemple verticalement au niveau du saint figuré derrière le Christ de la Résurrection de Lazare (surface 4, raccord vertical gauche, fig. 30) et horizontalement au niveau de la cuisse de Marie-Madeleine (entre les surfaces 4 et 6, fig. 30). Si les registres historiés sont composés de panneaux quadrangulaires juxtaposés, les zones décoratives sont posées d'un seul tenant, car elles correspondent à une configuration décorative complète et forment une seule bande étroite suffisamment rapide à peindre. Cela signifie que l'on travaille en respectant la cohérence de sujet : soit une zone ornementale posée en *pontata*, soit un registre narratif également enduit en *pontata* mais subdivisé par des joints verticaux pour former des rectangles dont la longueur respecte la taille de la scène. Le cycle de la Dormition en face répond à une disposition équivalente des joints.

La manière d'appliquer les plages d'enduit à Rivière se rapproche de la production italienne avec les panneaux qui se superposent au niveau des limites des scènes. Scandée par un système discret de fines bandes dans l'église Notre-Dame à Rivière, au lieu d'architraves et de piliers

pour les peintures murales de l'église Santa Maria Maggiore à Rome, chaque épisode apparaît emblématisé. L'autorité du récit, dans son ensemble et dans ses étapes individuelles, est accrue et soulignée, et menée dans une direction précise[436].

Rosa Gasol observe, sur les peintures de Sant Climent de Taüll en Catalogne, que les joints coïncident plus ou moins avec les lignes de séparation des registres. Ils suivent les bords des arcs et peuvent couper les figures des apôtres des piliers à la hauteur des genoux[437] de la même manière que la jambe de Marthe est coupée par une *pontata* dans l'église Notre-Dame à Rivière. Cette découpe correspond donc certainement au niveau de l'échafaudage.

L'organisation autour d'un personnage central

Un seul cas de composition autour d'un personnage central se rencontre sur le pignon du prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 21). La disposition des joints est identique à celle des Christ en majesté réalisés sur les absides romanes de ce corpus, à savoir une surface réservée pour le Christ central délimitée par la forme de la mandorle puis un travail en *pontate* sur les surfaces latérales. De fait, il semblerait que cette organisation des surfaces d'enduit autour d'un Christ majestueux soit devenue un usage guidé par une composition iconographique particulière, quelle que soit la forme du support, c'est-à-dire sur un mur ou sur une voûte en cul-de-four.

5.3.3. Les baies

Dans l'église Saint-Martin de Cangey (campagne 1), comme pour la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), un personnage occupe chaque ébrasement de la baie. Dans l'église de Cangey, une seule plage d'enduit couvre l'ensemble des ébrasements de la baie. Ainsi, la plage d'enduit correspond à la pose de deux personnages spatialement proches et qui forment un ensemble iconographique. Cette même disposition s'observe pour la baie du chœur de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine (campagne 1).

***

[436] ROMANO, 2019, p. 140.
[437] GASOL, 2012, p. 142.

En conclusion, plusieurs dispositions des joints d'enduit coexistent. On observe principalement un travail en *pontate* lors d'une division en registres de la campagne picturale sur les murs, les culs-de-four et les voûtes en berceau. Les bandeaux d'*intonaco* peuvent être divisés par des joints verticaux qui délimitent des surfaces rectangulaires correspondant à des scènes dans les églises Notre-Dame à Rivière (campagne 1), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1). Suivant la complexité des scènes, le nombre de personnages et de couleurs, la rapidité du travail ou encore le nombre de peintres, les *pontate* peuvent être appliquées sans interruption dans l'église de Lignières-de-Touraine et de Descartes (respectivement campagne 1 et campagne 2).

Dans le cas d'une composition agencée autour d'un personnage central, comme un Christ en Majesté, les limites de la plage d'enduit de ce personnage épousent le cadre de ce dernier, en l'occurrence la mandorle, avec moins de précision dans l'église de Descartes, car le raccord coupe la pointe inférieure de la mandorle (campagne 2). Ensuite, le travail des zones latérales s'effectue en *pontate* sur l'ensemble des exemples : les culs-de-four des églises de Tavant (campagne 1), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) ainsi que de Parçay-Meslay (campagne 2) et sur le mur pignon du prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2).

Lorsque l'architecture contraint le cadre, par exemple sur les arêtes des voûtes de la crypte de l'église de Tavant (campagne 2), dans l'ébrasement des baies des églises de Cangey et de Lignières-de-Touraine ainsi que de la chapelle du Liget (campagne 2), les joints suivent la forme de l'architecture et l'on ne peint qu'un ou deux personnages, ou encore une petite scène dans la crypte de l'église de Tavant.

Dans l'ensemble, les joints ne coïncident pas toujours parfaitement avec les contours des figures puisque les personnages sont souvent traversés par des joints. Pour autant, l'application des plages d'enduit n'est pas déconnectée de la composition peinte, car, comme à Nohant-Vic (Indre)[438], mais également dans les églises byzantines de Moraca et Saint-Nicolas de Studenica peintes dans la deuxième moitié du XIIIe siècle[439], les raccords tendent à délimiter des unités de composition ou des configurations décoratives. C'est donc l'iconographie qui guide la

[438] KUPFER, 1986, p. 109.
[439] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 135.

disposition des joints et non pas la planéité ou la courbe de la surface à enduire. À nouveau, le terme italien « *giornata* », ou son équivalent français « journée » ne peut être appliqué, car les surfaces enduites rectangulaires ne ressemblent pas aux *giornate* de la peinture du Trecento dont les bords se confondent avec les formes peintes. L'expression « étape de travail », emprunté à Marcia Kupfer paraît plus neutre pour désigner ces plages rectangulaires d'enduit[440]. Le travail en *pontate* domine comme dans la peinture byzantine et catalane tandis que les joints verticaux évoluent vers la *giornata* qui devient un procédé typique du Trecento italien[441].

5.4. Les tracés préparatoires

5.4.1. Sur un enduit frais

Sur l'enduit frais, des lignes de construction, qui peuvent être incisées, tracées au pinceau ou « battues » au cordeau s'observent fréquemment. Jusqu'au Xe siècle, les dessins gravés restent rares et généralement limités au tracé des nimbes ou aux schémas géométriques des décorations[442]. Les tracés gravés servent à maintenir la lisibilité à travers les couches de couleur[443]. Laura Mora, Paolo Mora et Paul Philippot observent que la peinture romane ignore presque complètement le dessin gravé, pourtant fréquent dans le monde byzantin. Selon les auteurs, le peintre roman conservait, vis-à-vis de son premier dessin sur le mur, une plus grande liberté et n'éprouvait donc pas le besoin de laisser transparaître le dessin préparatoire jusqu'à

[440] KUPFER, 1986, p. 109.
[441] GASOL, 2012, p. 137.
[442] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 127.
[443] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 137.

la phase finale de l'exécution[444]. Le traitement sommaire des mains et l'absence des traits des visages lors de la mise en œuvre du dessin préparatoire peuvent abonder dans ce sens.

Toutefois, l'utilisation d'incisions* est attestée au XIIe siècle dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2) pour délimiter les bandeaux de la mandorle du Christ de l'abside, le médaillon tenu par les anges du berceau ainsi que les bandes du fond. Dans l'église de Parçay-Meslay, les incisions guident les limites des bandeaux composant la mandorle du Christ (campagne 2). Les incisions ne présentent aucune reprise ni hésitation et sont régulières, comme si le peintre avait suivi un gabarit. Les incisions servent donc beaucoup aux formes géométriques, comme le décor de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre réalisé vers 1100, qui consiste en des portions de cercles pour préparer l'emplacement de la bordure circulaire du médaillon sur les quatre compartiments[445] ou encore pour les cercles des décors de l'Hôtel-Dieu de Coëffort (Sarthe), Saint-Martin d'Angers (Maine-et-Loire), Poncé-sur-le-Loir (Sarthe), Asnières-sur-Vègre (Sarthe), Saint-Pierre-le-Potier (Mayenne)[446], ou encore les faux claveaux de l'église Saint-Céneri-le-Gérei (Orne)[447]. Les incisions préparatoires sont connues dans la peinture murale romane, mais elles sont, la plupart du temps, réservées à certains motifs comme les cercles ou seulement pour délimiter les registres[448].

Lors de l'utilisation d'une technique mixte issue de la fresque, c'est-à-dire entre le XIe et le début du XIIIe siècle dans ce corpus, le dessin préparatoire sert d'esquisse pour mettre en place l'ensemble de la composition sur l'enduit frais et probablement en faire approuver la mise en œuvre. Il est donc destiné à être recouvert. Toutefois, l'usure des peintures permet souvent de le distinguer sauf dans le cas de l'église de Descartes (campagne 2). Il est souvent tracé en rouge dans les églises de Cangey (campagne 1), dans celle de Tavant et sa crypte (campagnes 1, 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3, 5), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), dans le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2)

[444] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 154.
[445] SAPIN (dir.), 1999, p. 251.
[446] DAVY, 1999, p. 86.
[447] DUPUIS, 2013, p. 204.
[448] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 60.

ou à la collégiale Saint-Mexme (campagnes 2, 3) et à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2). Seul l'exemple de l'église Saint-Georges de Rochecorbon présente un dessin préparatoire tracé en noir (campagne 3).

Le peintre se trouve donc face à un espace défini qu'il doit organiser à l'aide du dessin préparatoire pour tirer parti de la surface, hiérarchiser et disposer les éléments, créer des axes directeurs, ménager des vides ou encore choisir l'échelle des motifs. Le dessin préparatoire consiste principalement en la délimitation des principales lignes directrices de la composition. Ainsi, il délimite les limites des encadrements dans les églises de Tavant (campagne 1), de Rivière (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), dans le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1), mais également les bandes du fond comme dans l'église de Tavant (campagne 1), dans la chapelle de Sennevières (campagne 1) et dans l'église de Rivière (campagne 1). Dans les églises de Parçay-Meslay et de Saint-Savin[449], le cordeau horizontal marque la position du sol afin de laisser le moins de marge possible à des décalages (fig. 31). Il sert également à tracer les lignes verticales des architectures dans l'église de Tavant (campagne 1) et les obliques du tombeau de Lazare dans l'église de Rivière (campagne 1). On emploie principalement la ficelle tendue pour tracer les nimbes dans les églises de Tavant (campagne 1), de Rivière (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2). Toutefois, le peintre paraît favoriser les tracés circulaires à main levée lorsque la composition est réalisée sur une surface bombée, par exemple sur les voûtes des églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 2) ou encore sur les murs de la rotonde de la chapelle du Liget (campagne 1). Les cercles sont également tracés à main levée et au pinceau à Château-Gontier[450]. Le tracé à main levée montre la dextérité des peintres à tracer un cercle presque parfait sans guide et, qui plus est, sur une surface concave.

Après avoir placé les éléments géométriques de la composition, le peintre dessine les silhouettes de ses personnages. Dans la crypte de Tavant, un personnage qui tient une baguette est resté au

[449] SARRADE, 2016, p. 107.
[450] DAVY, 1999, p. 86.

stade d'esquisse (campagne 2, fig. 32). La mâchoire assez carrée et le traitement des plis se rapprochent du personnage dansant et les mains ainsi que les pieds rappellent fortement des peintures du reste de la crypte. Le dessin préparatoire rend compte de la silhouette générale, mais aussi de quelques détails de la coiffure et des couronnes, les principaux plis et le mouvement des vêtements ainsi que la gestuelle des mains dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3, fig. 33). Dans l'église de Rochecorbon, le peintre apporte une attention toute particulière au calice central, dans lequel le Christ lave les pieds de Pierre, en détourant ses contours dès l'esquisse (fig. 33).

Les contours des visages sont esquissés, mais les traits du visage ne sont pas détaillés comme dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 3) ou encore dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Ils peuvent être laissés à l'appréciation du peintre lors de la mise en couleur, comme dans la nef de Saint-Savin où le peintre délimite l'ovale du visage, mais s'arrête au cou et aux oreilles[451]. Le peintre y est assez minutieux, car il dessine au préalable l'ensemble des corps nus à l'exception des mains, des pieds, des visages et du nimbe du Créateur[452]. Dans l'église Notre-Dame à Rivière, le dessin préparatoire est encore plus abouti, car le peintre délimite les doigts des mains, mais également les traits du visage et même le décor du sarcophage (campagne 1, fig. 34). Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le peintre va même jusqu'à représenter les pupilles de saint Léger (campagne 5, fig. 34).

Dans la crypte de l'église de Tavant, la main de Dieu qui émerge d'une nuée pour bénir l'offrande d'Abel est particulièrement détaillée dès le stade du dessin préparatoire : le peintre figure les phalanges et les ongles, ce qui n'est pas le cas pour les mains des autres scènes (campagne 1, fig. 35). Celles d'Abel, qui tendent l'offrande à Dieu, sont également très travaillées : le peintre commence par dessiner l'ovale de la paume, avant d'y ajouter les doigts composés de plusieurs ovales. L'extrémité de chacun d'entre eux dessine l'articulation des phalanges (fig. 35). Enfin, le peintre complète son dessin par le tracé de traits parallèles pour

[451] SARRADE, 2016, p. 106.
[452] SARRADE, 2016, p. 106.

ombrer la paume. Ce traitement des mains se trouve simplifié sur les autres peintures de la crypte : on dessine toujours l'ovale de la paume puis on y ajoute les doigts, rapidement tracés à l'aide de deux traits (fig. 35). Le degré de détail du dessin préparatoire au sein d'une même campagne dépend vraisemblablement de la prééminence symbolique donnée au sujet. Ce souci du détail, dès le stade de l'esquisse, montre la rigueur de la programmation et restreint l'improvisation de la part des peintres.

Le dessin préparatoire traduit la pensée du peintre et guide son travail définitif. Plusieurs niveaux de détail existent pour ces tracés, même si dans l'ensemble, ceux du corpus sont assez détaillés, particulièrement les exemples des églises Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, Notre-Dame à Rivière et la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (respectivement campagne 5, 1 et 2). À Cravant-les-Côteaux, le peintre esquisse minutieusement les personnages par la gestuelle ainsi que la plupart des plis et non pas uniquement les principaux, les expressions du visage et le dessin des yeux et des pupilles (fig. 34). À Rivière, le peintre rend certains détails comme les traits du visage et les incrustations du tombeau (fig. 34). À Tavant, les peintres consacrent une attention particulière aux mains (fig. 35). L'extrême soin apporté à la finition de ces esquisses amène à se questionner sur leur destination. Étaient-elles destinées à être vues par quelqu'un d'autre que par le peintre lui-même, manifestement le commanditaire, qui a probablement souhaité voir l'esquisse de la mise en place avant l'exécution définitive ? Est-ce que les peintres avaient besoin de structurer le projet, sans improvisation, alors que d'autres préfèrent avoir plus de liberté ou ont déjà une vision du rendu et n'ont pas besoin d'une esquisse détaillée ?

Pour construire sa composition, le peintre partait vraisemblablement de formes géométriques simples telles que des fils battus et des cercles. Ensuite, les différents niveaux de détail des tracés préparatoires variaient d'un exécutant à l'autre et permettaient de conclure que la manière de les mettre en place dépend des habitudes du peintre, même si les esquisses sont, dans l'ensemble, assez détaillées pour les peintures romanes de ce corpus.

Dans la crypte de Tavant, la silhouette est dessinée déjà habillée, c'est-à-dire indépendamment des mouvements du corps, et paraît, de fait, correspondre à un stéréotype (campagne 2). En effet, ces plis et ce déhanchement se rencontrent dans la peinture romane (fig. 32). En revanche, dans les églises de Cravant-les-Côteaux et de Parçay-Meslay, les peintres détaillent particulièrement la plicature et la multiplication des traits dénote un travail rapide et à main levée (respectivement campagnes 5 et 2, fig. 34, 36). Ces plis se limitent à de nombreux traits

droits ou curvilignes alors qu'à Parçay-Meslay, le peintre dessine déjà les plis en queues d'aronde du retour du manteau au niveau de l'épaule droite du Christ. On peut donc observer plusieurs degrés de détail du dessin préparatoire. Dans l'ensemble, les détails des visages et des mains correspondent parfaitement au tracé final. On respecte scrupuleusement, sans improvisation, le programme initialement conçu.

Une grande rigueur de programmation coexiste sur les peintures de la nef de Saint-Savin avec une certaine spontanéité d'exécution. Le programme iconographique est très clairement organisé dans l'espace avant le chantier et ne fait l'objet que de modifications mineures en cours de travaux, à l'exception de quelques scènes. À l'inverse, les nombreux repentirs de détails réalisés au fur et à mesure de l'avancement ainsi que les dessins fantaisistes destinés à être masqués par la suite montrent la spontanéité des peintres[453]. Dans la nef, on supprime à deux reprises la main de Dieu visible grâce au dessin préparatoire pour la remplacer par le Christ en pied. Ces changements impliquent, non seulement une modification du programme iconographique, mais également un décalage dans les scènes[454]. Ces repentirs lourds de conséquences montrent la réflexion du peintre et du superviseur qui pouvait être un moine, un prêtre, le commanditaire ou encore un peintre expérimenté, c'est-à-dire le maître d'œuvre ou d'ouvrage.

Ces dessins préparatoires se trouvent généralement sur des surfaces en hauteur, peu visibles, et ont vocation à être recouverts. Deux exemples dans ce corpus correspondent à cette disposition dans l'église Saint-Nicolas à Tavant (fig. 37). Celui de la crypte de Tavant a été identifié comme étant le visage d'un moine, même si aucun attribut ne permet de l'affirmer (campagne 2). Le visage, très rond, se caractérise par de petits yeux surmontés de sourcils en forme d'accent circonflexe. En cela, le style ne correspond pas aux scènes achevées du reste de la crypte, pourtant, il s'agit vraisemblablement d'une esquisse contemporaine du reste de la campagne picturale de la crypte puisqu'il s'agit de la première phase de décor. La vocation de ce visage nous échappe : devait-il être intégré au décor final qui serait inachevé ou s'agit-il d'un dessin

[453] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 12.
[454] ANGHEBEN (dir.), parution prévue en 2022.

annexe ? La deuxième solution paraît la plus probable, car tous les autres personnages sont présentés en pied sur son voûtain tandis que ce visage occupe presque la totalité du voûtain.

Dans la croisée du transept de cette même église, un visage, plus allongé, reprend des éléments de la campagne picturale de la crypte : une bouche pincée composée de lèvres très charnues colorées en rouge, un nez allongé, des yeux en amande, des cheveux qui forment une masse gonflée séparée au milieu par une raie (fig. 37). Toutefois, la commissure des lèvres est particulièrement étirée et remonte comme si le personnage souriait. Deux formes en amande sur les côtés de son visage pourraient correspondre à des oreilles pointues. Ce visage isolé ne paraît pas s'intégrer à un quelconque décor sur le chapiteau et manifesterait non pas une pratique autre que le dessin préparatoire pour guider la mise en couleur, mais plutôt une esquisse pour s'exercer ou se distraire.

Quelques repentirs s'observent et montrent que le peintre change d'idée ou ajuste sa composition en cours de réalisation. Ces modifications concernent principalement des décalages de personnages ou de mains dans l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), mais aucun d'ordre iconographique majeur comme le remplacement de la main de Dieu par la figuration en pied de Dieu à Saint-Savin[455] (fig. 38). Il semblerait que les programmes moins vastes en ce qui concerne les surfaces peintes et moins complexes iconographiquement présentent moins d'hésitations et donc de repentirs. On peut également retenir l'exemple des peintures de l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), dont les scènes sont agencées avec une telle rigueur qu'il ne reste pas de place pour l'improvisation et l'hésitation.

5.4.2. Sur un enduit ou un badigeon sec

L'utilisation d'incisions pour placer certains éléments géométriques de la composition persiste malgré l'emploi d'une technique sur badigeon sec, à partir du milieu du XIIe siècle (fig. 39). Le badigeon est incisé rapidement après sa pose, alors qu'il n'a pas séché, pour éviter de l'écailler.

[455] ANGHEBEN, 2013a.

Ces incisions servent à délimiter les bandes d'encadrement dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches réalisées au cours du XIIIe siècle (campagnes 2 et 4) et dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours au XVe siècle (campagne 7). Dans l'église de Beaulieu-lès-Loches, elles servent également indiquer l'emplacement de certains éléments iconographiques comme le sommet de l'aile d'un ange et l'arrondi du linceul (campagne 2). Dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais, les incisions marquent les contours des lames des épées et des blasons (campagne 2).

Dans l'église Saint-Pierre à Sorigny, le peintre incise les formes géométriques qui apparaissent dans sa composition comme la croix de la Crucifixion, le nimbe du Christ et la lune (campagne 1, fig. 40). Les incisions repérées à Sorigny ont été marquées en trait plein et poursuivies en pointillé sur le relevé pour mettre en évidence un éventuel schéma géométrique. Les incisions combinant la géométrie de cercles et de lignes ont servi à placer les éléments iconographiques majeurs : deux cercles emboîtés de 40 cm de diamètre servent à placer les trois visages ainsi que les extrémités latérales et supérieures de la croix en prenant le visage du Christ comme centre du cercle. Puis, les lignes droites courtes servent à placer les bords de la croix, les lignes longues sont le plus souvent frappées au cordeau. La peinture de Sorigny est le seul exemple de ce corpus à présenter des incisions répondant à un tel schéma préparatoire pour les scènes figurées. Christian Davy mentionne ces tracés régulateurs géométriques pour la Jérusalem peinte dans le cloître de Saint-Aubin à Angers, vers 1150-1170, mais sans que l'on puisse déterminer si ces tracés ont été observés sur le terrain ou interprétés à partir de l'observation de l'œuvre finale[456].

Dans ce corpus, les peintres frappent le cordeau contre la surface murale pour guider les tracés horizontaux après avoir incisé le badigeon. En revanche, l'exemple des peintures de la cathédrale de Digne en Provence, attribuées au milieu du XVe siècle, montre que l'atelier avait incisé l'enduit après l'application du cordeau[457]. Le cordeau délimite le lit des pierres du faux appareil dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 1) et de Rigny-Ussé (campagne 3), mais également les grandes partitions horizontales comme celles du sol à Rigny-Ussé

[456] DAVY, 1999, p. 96.
[457] FRIZET, 2005, p. 175.

(campagne 3) et dans la cathédrale de Tours (campagne 3), des bandes horizontales d'encadrement dans les églises Saint-Georges de Rochecorbon (campagnes 4 et 5) et Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), celles des bandes de fond dans l'église de Rochecorbon (campagne 4). Le cordeau sert également à matérialiser la séparation des registres dans la cathédrale de Tours (campagne 1) et le cadre des inscriptions, toujours dans la cathédrale de Tours (campagne 2). Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, les sept traces de cordelette témoignent de la rigueur et de la géométrie de la composition de la Cène (campagne 4, fig. 41). Les tracés séparent la scène en cinq registres : le décor architecturé, les arcs et les têtes, puis les bustes, la table et enfin le bas des tuniques et les pieds. Les traces de cordeaux organisent clairement la composition en marquant le cadre architectural et la ligne d'horizon. Autour de la tête des apôtres, trois petits tracés n'ont pas été poursuivis parce qu'ils n'étaient pas parfaitement horizontaux. En revanche, tous les tracés rectilignes ne sont pas automatiquement réalisés au cordeau, car, pour la même campagne, le peintre réalise les obliques de son décor de quadrillage à main levé (fig. 42).

Moins fréquemment, le cordeau sert aussi à tracer les limites verticales de l'architecture comme pour le triptyque de la cathédrale de Tours (campagne 2), les jambages de la baie à remplages peinte dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et les encadrements verticaux dans celle de Rigny-Ussé (campagne 3).

Après avoir éventuellement incisé le badigeon et placé les lignes directrices au cordeau, le peintre applique le dessin préparatoire de ses figures et peut s'aider d'une ficelle tendue ou d'un compas pour tracer les cercles. La ficelle tendue s'utilise pour tracer les cercles, notamment celui de la lune dans l'église Saint-Pierre à Sorigny (campagne 1) et la croix de consécration dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), mais également les demi-cercles de l'arcature dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4), ceux en quinconce pour dessiner la frise de palmettes du chœur à Rochecorbon (campagne 5) et ceux des baies peintes dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). La ficelle tendue sert principalement à guider le tracé des nimbes dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 4, 5) et dans les églises de Rigny-Ussé (campagnes 3 et 5), de Rochecorbon (campagne 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de Sorigny (campagne 1). En revanche, les nimbes de la Vierge et de l'Enfant à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), ceux des saints de la Translation des reliques à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) et l'arrondi de la niche peinte de la Vierge à l'Enfant de Rigny-Ussé (campagne 3) sont tracés à main levée.

Le dessin préparatoire est, le plus souvent, appliqué en rouge comme dans les églises de Rochecorbon (campagnes 4 et 5), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5 et 8), de Rigny-Ussé (campagne 5), parfois en rouge clair à Descartes (campagnes 4 et 5), à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 6), ou en rouge orangé à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), à Tours (campagnes 1 et 2), à Cormery (campagne 1, fig. 43) et à la chapelle Sainte-Radegonde et à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (respectivement campagne 3bis et campagne 4). Moins couramment, quelques exemples de dessin préparatoire jaune se trouvent dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 5, fig. 43), de Cormery (campagne 2) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 5). Enfin, l'emploi de couleurs sombres est plus rare, puisque seules trois campagnes présentent un dessin préparatoire foncé : en brun à la cathédrale de Tours (campagnes 3 et 5, fig. 43) et en gris sombre dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7).

L'application du dessin préparatoire pouvait être assez intuitive, puisque la multiplication de traits suggère un geste plutôt libre et rapide sur le Triptyque de la Vierge à l'Enfant de la cathédrale de Tours, compensés par les nombreux repères géométriques pour guider les motifs architecturaux (campagne 1, fig. 44). Dans certains cas, comme dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagnes 2 et 3), de Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et de Sorigny (campagne 1), ainsi qu'à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3) et à la cathédrale de Tours (campagnes 4 et 7), le dessin préparatoire est invisible, soit parce qu'il n'y en avait pas, soit parce que l'usure ou au contraire la très bonne conservation de la peinture ne permet pas de le déceler.

Comme pour les peintures romanes du XIe au début du XIIIe siècle, réalisées selon une technique mixte issue de la fresque, le dessin préparatoire sert à dessiner les contours des figures, la gestuelle des mains, ainsi que les principaux plis et traits des visages. Toutefois, différents degrés de détail s'observent dans l'exécution des esquisses par exemple lorsque l'on compare les esquisses d'une même période. Au XIIIe siècle, l'esquisse de l'église de Cormery est détaillée tandis que celles de l'église de Descartes et de la cathédrale de Tours le sont un peu moins. Enfin, elles sont plus sommaires dans les églises d'Azay-le-Rideau et de Beaulieu-lès-Loches. À Cormery, le peintre dessine les silhouettes, les ovales et les traits du visage, la gestuelle, les plis et les objets (campagne 1, vers 1200, fig. 45). À Descartes (campagne 3, début du XIIIe siècle) et à Tours (campagne 1, deuxième moitié du XIIIe siècle), on ne trace que les

silhouettes et les contours des visages, auxquels s'ajoutent les yeux à Descartes et de multiples plis à Tours, tracés à l'aide de gestes libres (fig. 44, 46). Enfin, à Azay-le-Rideau (campagne 1, début du XIIIe siècle), les esquisses concernent toujours les silhouettes avec quelques repères en fond à Azay-le-Rideau, ainsi que le contour et des traits pour marquer le cloisonnement des couleurs de l'aile de saint Michel (fig. 47). À Beaulieu-lès-Loches, le peintre ne dessine que l'ovale des visages et les contours sommaires de la main. Des incisions complètent l'ensemble, principalement pour les tracés géométriques du tombeau, mais aussi l'arrondi du linceul posé sur l'épaule d'un ange. On peut en conclure que la manière de mettre en place l'esquisse préparatoire correspond à des habitudes qui peuvent considérablement varier d'un exécutant à l'autre.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), la scène de bataille subsiste principalement grâce à son dessin préparatoire (fig. 48). Les corps sont dessinés par des modules parallélépipédiques. En effet, des cubes signifient les têtes de certains soldats, l'arête inférieure marquant la limite du menton. Les torses sont formés à l'aide de rectangles évasés. Le peintre ne détaille pas les corps, tout au plus donne-t-il l'idée générale de son volume et mouvement puis habille ses personnages. Il pose son dessin préparatoire avec des gestes vifs qui traduisent l'agitation de la scène. Dans la nef, le peintre suit le même procédé : il prend soin de détailler l'anatomie des personnages grâce à son dessin préparatoire avant de les habiller et créer les visages à l'aide de modules géométriques. L'emploi de modules cubiques, vue de trois quarts et par en dessous, pour le dessin préparatoire est unique dans ce corpus et a permis de rattacher les peintures du chœur à celles du mur sud de la nef.

En revanche, le dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3) indique que le peintre cherche la vraisemblance dans le traitement de l'anatomie et du tombé des drapés (fig. 49). Le peintre dessine d'abord la silhouette nue complète de la Vierge avant de l'habiller en dessinant les contours de ses vêtements et les plis pour qu'ils tombent correctement, notamment au niveau des genoux. Le peintre cherche donc à adapter la plicature à l'anatomie et s'éloigne du traitement stéréotypé et souvent indépendant des reliefs du corps du dessin préparatoire roman. À Rigny-Ussé (campagne 5), le peintre dessine très précisément ses figures (fig. 50). Il détaille les traits du visage, jusqu'à colorer les pupilles, les plis des oreilles, les plis dont il colore les creux et enfin les mains et les pieds avec leurs ongles.

Michelle Gaborit fait le même constat en Aquitaine par la comparaison de l'esquisse de Trémolat avec celle des peintures funéraires de Pons de Pommiers dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux, toutes deux datées de la première moitié du XIVe siècle. À Trémolat, le heaume du premier cavalier n'est que sommairement ébauché : aucun détail des cavaliers et de leurs chevaux n'est précisé et les formes sont réduites à des tracés géométriques[458]. La mise en place y est sommaire, nerveuse, manifestement destinée au peintre lui-même et évoque en cela l'esquisse de la scène de bataille de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5). En revanche, dans la cathédrale de Bordeaux, le peintre détermine ses registres au cordeau avant de minutieusement peindre ses personnages : les expressions variées des visages sont rendues, des détails comme des broderies ou incrustations de la panetière portée par saint Jacques et des aplats de rouge permettent de donner du relief aux différents plis. Selon Michelle Gaborit, l'extrême soin apporté à la finition de cette esquisse, qui se rapprocherait dans ce corpus de l'esquisse de l'église de Rigny-Ussé (campagne 5), suppose qu'elle était destinée à être vue par quelqu'un d'autre que par le peintre lui-même. L'auteure propose que le commanditaire ait probablement souhaité voir l'esquisse de la mise en place avant l'exécution définitive, peut-être pour donner son avis ou pour confirmer la commande[459]. Cette hypothèse est tout-à-fait envisageable même si elle ne laisse pas forcément de traces sur la peinture.

La similarité des postures et des attitudes laisse supposer que les peintres de l'église Saint-Georges de Rochecorbon ont employé un modèle qu'ils auraient disposé en miroir pour réaliser les anges buccinateurs anges à la trompette baissée (campagne 5, fig. 51). Un autre modèle semble avoir servi à l'église Notre-Dame-de-Fougeray à Cormery pour les anges céroféraires, également utilisé en miroir (campagne 1, fig. 52).

Dans certains cas, les esquisses pouvaient servir à s'entraîner, peut-être à se distraire. Ces dessins se trouvent généralement sur des surfaces en hauteur, peu visibles, et ont souvent vocation à être recouverts. L'esquisse d'un visage, sur le mur nord de la croisée du transept de l'église de Cravant-les-Côteaux, paraît répondre à ces constatations (fig. 53). Le visage féminin porte une guimpe et une gorgière qui dissimulent complètement la chevelure. Il peut s'agir

[458] GABORIT, 2002, p. 40.
[459] GABORIT, 2002, p. 43.

d'une religieuse. Ses yeux louchent. Elle ne s'intègre dans aucun programme sur le reste du mur et sa position en hauteur incite à penser qu'il s'agit d'un entraînement.

Les repentirs sont rares, puisque l'on n'observe que le décalage de l'épaule d'un apôtre dans la Cène de l'église de Rochecorbon (campagne 4), de l'aile d'un ange buccinateur à Rochecorbon (campagne 5, fig. 54), des mains de donateurs dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), et de l'œil d'un évêque peint dans la cathédrale de Tours (campagne 5, fig. 54). Ces repentirs ne consistent qu'en un ajustement de quelques centimètres d'un élément d'une figure et non pas de modifications majeures du programme iconographique.

***

En conclusion, l'emploi d'incisions, même s'il n'est pas le procédé le plus courant, sert pour les tracés géométriques et pour positionner l'emplacement de certaines parties du corps. Il s'agit de la première étape de la mise en place de la composition, juste après la pose du badigeon et avant qu'il ne sèche. Les procédés romans, que ce soit dans l'utilisation d'incisions, de cordeau et de la ficelle tendue, perdurent dans les chantiers gothiques. Le dessin préparatoire répond à la même utilisation pour les deux périodes et on observe, dans les deux cas, l'emploi d'un dessin préparatoire majoritairement en rouge, plus ponctuellement en jaune et enfin plus rarement en noir. On note l'apparition, dans ce corpus, du dessin préparatoire en brun qui ne se trouvait pas dans les chantiers romans. Le dessin préparatoire permet de différencier les ateliers, particulièrement dans les églises de Rochecorbon (campagne 5) et de Rigny-Ussé (campagnes 3 et 5). Les exemples de Rochecorbon (campagne 5) et de Cormery (campagne 1) attestent vraisemblablement l'emploi de modèles disposés en miroir.

5.5. Les échafaudages

Les raccords d'enduit horizontaux servent d'indices permettant de restituer les niveaux des planchers de l'échafaudage. Par conséquent, les niveaux de planchers peuvent être retrouvés lorsque la peinture a été exécutée entièrement ou partiellement sur enduit frais, généralement entre le XIe et le début du XIIIe siècle. En revanche, ces raccords d'enduit sont absents lorsqu'une peinture est réalisée entièrement à sec, ce qui ne permet pas de restituer les niveaux de planchers des échafaudages. Ainsi, cet indice disparaît progressivement à partir du milieu du XIIe siècle pour les peintures exécutées à la détrempe ou *a tempera*. Toutefois l'entreprise

n'est pas impossible, car dans la cathédrale de Poitiers, les restaurateurs ont pu restituer les plateaux des échafaudages des peintures du bras sud du transept, exécutées vers 1300 sur un badigeon de chaux, par l'observation des coulures et la localisation des trous de boulins[460].

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), le joint horizontal, qui correspond au niveau de plancher de l'échafaudage, se trouve dans l'alignement d'un trou de boulin situé 3,30 m du sol (fig. 55). Par conséquent, l'échafaudage pouvait être encastré dans ce boulin avec un niveau de plancher correspondant à la *pontata*. Les peintres auraient ainsi réemployé les boulins ayant servi lors de la construction du mur. En revanche, la présence d'un décor antérieur (campagne 2) exclut le réemploi de l'échafaudage des maçons par les peintres, mais pas le remploi des trous de boulins pour y insérer l'assemblage des peintres. Deux hypothèses peuvent être formulées. Soit la *pontata* correspond fortuitement au trou de boulin, les peintres n'auraient donc pas réemployé les boulins et auraient utilisé un échafaudage volant. Soit les peintres ont retiré l'ancien enduit au niveau des boulins, puisqu'ils n'ont pas hésité à piqueter l'enduit pour le couvrir d'un nouveau, et se seraient servis des boulins pour y encastrer l'échafaudage. Par ailleurs, si le boulin avait été bouché par l'enduit de la deuxième campagne et que les peintres du Lavement des pieds n'avaient pas retiré l'enduit au niveau du boulin, ils auraient posé l'enduit du Lavement des pieds sur le boulin, sans interruption. Or, la surépaisseur d'enduit au niveau du boulin et son débordement sur l'enduit du Lavement des pieds indiquent son bouchage après la pose de l'enduit du Lavement des pieds.

L'hypothèse du remploi des boulins ayant servi à la construction pour l'échafaudage des peintres, qui paraît être la plus probable, explique la corrélation entre la limite inférieure de la *pontata* avec le trou de boulin et le bouchage du boulin. Sur ce niveau de plancher situé à 3,30 m du sol, un homme debout peut peindre le haut du mur placé à 5,78 m, bras tendus ou en montant sur un support mobile. L'échafaudage devait se composer de deux niveaux : le plus haut à 3,30 m attesté par la *pontata* et le trou de boulin, et le premier niveau probablement situé entre 1,50 m et 1,70 m pour faciliter le travail. À l'inverse, les trous de boulins ne correspondent pas

[460] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 72.

aux *pontate* du Christ en majesté du prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2). Il est donc peu probable qu'ils aient été réemployés pour réaliser ce décor.

Lorsque l'*intonaco* est posé en bandeau, les niveaux de plancher de l'échafaudage employé peuvent être restitués grâce aux *pontate* comme dans les églises de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Rivière (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3) ou dans le chœur de l'église de Tavant (campagne 1). Les peintres adaptent les niveaux des planchers en fonction de leurs besoins. Les hauteurs des planchers étaient mobiles, adaptables et facilement abaissables ce qui peut expliquer les petits espaces d'un mètre entre certains niveaux de platelage du mur nord de l'église de Rivière (fig. 56). Les niveaux de plancher correspondent aux registres en bandes et respectent les différents espaces peints : soubassements, encadrements, et registres historiés. À Rivière (campagne 1), l'organisation en registres des murs nord et sud est identique (fig. 56). En revanche, on peut constater quelques variations de hauteur des niveaux de plancher ce qui montre une certaine souplesse pour délimiter les hauteurs des registres peints. Cela montre également que, malgré une organisation identique des décors peints sur deux murs différents, les peintres n'hésitaient pas à déplacer les planchers de l'échafaudage en fonction de leur besoin. Les peintres auraient pu réaliser entièrement un mur en démontant progressivement l'échafaudage puis le déplacer sur le mur d'en face une fois le premier mur achevé. Ce processus expliquerait les faibles variations de hauteurs de plancher, puisqu'il faudrait remonter le platelage pour le nouveau mur, avec les variations de niveau de plancher qu'un démontage puis un remontage peuvent induire. Il est aussi envisageable que deux échafaudages puissent être étaient employés simultanément, chacun dévolu à un mur, et n'aurait pas été monté totalement à l'identique.

Comme le souligne Nicolas Reveyron, les platelages se succèdent les uns après les autres et une fois que le niveau de circulation est planchéié, le précédent devient inutile, sauf cas

particulier, il est donc démonté pour récupérer les matériaux[461]. Contrairement à un mur construit de bas en haut, l'enduit est appliqué de haut en bas pour éviter de salir les surfaces au-dessus. Néanmoins, la volonté de démonter progressivement l'échafaudage afin de réutiliser les platelages reste identique. Ainsi, la faible hauteur d'un mètre relevée entre deux platelages successifs prouve bien l'inutilité de conserver les planchers supérieurs puisque leur maintien contraindrait les ouvriers à se déplacer courbés. À l'inverse, les grandes hauteurs d'1,95 m pouvaient être rendues accessibles par un hausse-pied s'apparentant à un marchepied où à un tabouret. Cet outil existe dans l'iconographie des chantiers de construction, par exemple dans une enluminure de la construction médiévale d'Altemberg[462] sur laquelle figure un ouvrier qui travaille assis sur un tabouret et un peintre assis sur un siège posé sur le platelage dans les Cantigas de santa María d'Alphonse le Sage[463] (fig. 57).

Cet outil offre donc la double possibilité de travailler sur les parties hautes, en montant dessus, et de peindre confortablement les parties basses en s'y asseyant. Les échelles pour accéder aux différents platelages devaient être posées sur les planchers parallèles au mur comme sur les deux niveaux inférieurs représentés sur une enluminure de La Bouquechardière[464] ou encore une structure charpentée selon un mode d'assemblage datant de 1136-1137 retrouvée en fouille à Saint-Jean de Cerlier [465] (fig. 58). Les échelles pouvaient également être posées perpendiculairement au platelage, mais à l'extérieur de l'échafaudage comme sur l'enluminure

[461] BAUD (dir.), 1996, p. 114.
[462] Construction médiévale à Altemberg, vers 1340-1350, Zurich, Zentralbibliothek Ms. Rh 15, fol. 6v., voir JEANNIN, 2008, p. 23 ; GREGOR, 2018.
[463] Alphonse le Sage, Cantigas de María, vers 1280, Madrid, Escorial, Biblioteca real, Ms. T. I, 1, d'après BINDING, 1987, n° 299, voir BAUD (dir.), 1996, p. 125.
[464] Jean de Courcy, La Bouquechardière, entre 1416 et 1420, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2543, f° 218 r°., voir BAUD (dir.), 1996, p. 103.
[465] Restitution de la structure charpentée de 1136-1137 d'après les vestiges trouvés en fouille à Saint-Jean de Cerlier, d'après Mojon 1986, p. 83, fig. 8, voir BAUD (dir.), 1996, p. 92.

de Jean Tavernier (vers 1460, fig. 59)[466]. Ces deux dispositions des échelles ont l'avantage de ne pas être en contact direct avec le mur et donc d'éviter la dégradation des surfaces déjà enduites. Utilisés pour peindre l'intérieur d'un édifice, ces deux dispositifs permettent également de gravir les niveaux sans être gêné par l'angle d'un mur.

5.6. Le déroulement du chantier

5.6.1. La technique mixte issue de la fresque

Dans le cas des peintures exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, l'examen des raccords d'enduit et leur superposition permettent d'établir la chronologie relative des étapes de travail[467]. Il devient possible d'appréhender la conception de l'agencement décoratif puisque l'observation du système d'application des enduits permet d'identifier l'ordre, ainsi que le rythme, selon lequel la peinture progresse au jour le jour.

Dans les églises de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Tavant (campagne 1) et dans le prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2), on commence par enduire la surface centrale, c'est-à-dire celle du Christ inscrit dans sa mandorle. On enduit ensuite le premier bandeau le plus haut dans les trois cas, ce que la chute de certaines surfaces ne permet pas de vérifier à Lignières-de-Touraine. À Parçay-Meslay, un joint vertical divise le bandeau et la partie gauche est enduite avant celle de droite. Donc, dans cet exemple, les peintres enduisaient et coloraient les surfaces de la gauche vers la droite. Les lacunes d'enduit à Tavant, à Lignières-de-Touraine et à Azay-sur-Cher empêchent de savoir si un parti identique avait été adopté. Puis on réalise le bandeau inférieur. Dans l'ensemble, les peintures se découpent donc en quatre parties : on commence par enduire et peindre le centre, c'est-à-dire le sujet majeur, avant de progresser latéralement de haut en bas. Commencer par peindre la surface centrale puis les côtés permet de diviser la réalisation du décor de la voûte pour que deux équipes puissent travailler sans se gêner sur les surfaces adjacentes à celle de l'amande.

---

[466] Jean Tavernier, Enluminure, *Croniques et conquestes de Charlemaine, vers 1460, B*ruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 9068, f° 289, voir BAUD (dir.), 1996, p. 18.
[467] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

Cette organisation de l'espace offre l'avantage d'optimiser les ressources humaines et le temps de travail.

Sachant qu'un peintre consacre approximativement une journée à peindre une surface d'*intonaco* et que le nombre de zones d'*intonaco* est assez réduit pour ces exemples, on peut compter entre trois et cinq panneaux d'*intonaco*, car certains joints verticaux peuvent avoir disparu, le chantier devait durer cinq jours avec probablement quelques jours supplémentaires de préparation. Le chantier du prieuré d'Azay-sur-Cher qui compte au moins six panneaux d'*intonaco* visibles ce qui devait rallonger de quelques jours la durée du chantier. Cette rapidité d'exécution du chantier pictural n'est pas un cas isolé puisque l'étude technique des restauratrices Anne Rigaud et Anne-Laure Capra, notamment sur l'agencement des panneaux d'enduit, a manifestement permis de déterminer les phases de la réalisation du décor de l'abside de la chapelle Saint-Martin-de-Fenollar. Elles ont estimé qu'il n'aura fallu que neuf jours au Maître de Fenollar pour réaliser ce décor[468]. Dans l'église Saint-Michel de Terrassa, les restaurateurs estiment qu'il aura fallu moins d'une semaine pour achever l'ensemble des peintures du cul-de-four de l'abside attribué au IXe siècle[469]. Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque et en bandeaux d'enduit sans interruption de raccords verticaux. Toutefois, Carles Mancho qui présente ce résultat ne précise pas comment les restaurateurs ont évalué le temps d'exécution[470].

Lorsque le décor est séparé en registres, comme sur les berceaux des églises de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Tavant (campagne 1) et sur les murs des églises de Rochecorbon (campagne 3) et de Rivière (campagne 1), le recouvrement des raccords indique que les *pontate* étaient appliquées de haut en bas. Christian Davy observe le même processus sur les peintures murales romanes de Pays de la Loire et Mathias Dupuis dans

[468] DESCHAMPS (dir.), 2011, p. 4.
[469] MANCHO, 2012, p. 419.
[470] MANCHO, 2012, p. 362.

l'église de Saint-André-des-Eaux : l'enduit de la zone inférieure recouvre systématiquement celui de la zone supérieure, ce qui correspond à une pose des enduits de haut en bas[471]. Dans la nef de Saint-Savin, l'enduisage et la peinture ont été réalisés à partir de deux niveaux successifs d'échafaudage, du haut vers le bas[472]. Il en est de même pour le décor de la crypte de la cathédrale d'Auxerre : l'enduction de la voûte a évolué du sommet vers le bas au moyen d'une série d'applications horizontales de 25 cm de hauteur en moyenne. Ces bandes courent sur toute la longueur de la voûte[473]. Appliquer les surfaces d'enduit de haut en bas présente l'avantage d'éviter de salir les peintures terminées et de permettre le démontage progressif de l'échafaudage à mesure de l'achèvement des peintures[474].

Sur les berceaux, on commence par poser la première *pontata* au sommet du berceau puis les suivantes en descendant sur les côtés. Il devient ainsi possible pour deux peintres ou deux équipes de réaliser simultanément un registre et son pendant en face, sans se gêner. Lorsque les joints des *pontate* se font face comme dans le chœur de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine, on peut envisager la présence d'un échafaudage unique avec un plancher assez vaste ou au contraire de deux petits échafaudages chacun dévolu à un côté le long des murs gouttereaux.

Le décor des murs des églises de Rochecorbon (campagne 3) et de Rivière (campagne 1) sont posés en *pontate* et en joint verticaux qui forment des surfaces d'enduit rectangulaires de taille variable. Dans les deux cas, l'enduisage se fait de haut en bas et de gauche à droite, ce qui correspond au sens de lecture du cycle narratif. Toutefois, ce n'est pas une constante, car dans

[471] DAVY, 1999, p. 85 ; DUPUIS, 2013, p. 201.
[472] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 12.
[473] SAPIN (dir.), 1999, p.242.
[474] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

l'église de Nohant-Vic (Indre), le peintre a manifestement travaillé à l'inverse du sens de narration[475].

Dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), il est possible de proposer une restitution plus détaillée du rythme du chantier. Les peintres appliquent la *sinopia* directement sur la pierre pour délimiter les surfaces à enduire (fig. 60, étape préliminaire). Dans un deuxième temps, la première surface est enduite pour recevoir les premières étapes colorées sur enduit frais (fig. 60, jour 1). Il faut compter une journée maximum de délai entre la pose des enduits et le début de la mise en couleur[476]. Pour gagner du temps, le peintre pourrait achever la mise en couleur de la première surface à sec pendant qu'un autre pourrait enduire la deuxième surface et appliquer les premières étapes colorées sur l'enduit encore frais (fig. 60, jours 2 et 3). Le procédé se répéterait, le deuxième peintre achèverait la peinture de la deuxième surface à sec pendant qu'un autre enduirait la troisième surface et y appliquerait les premières étapes colorées sur enduit frais. L'observation des résidus de peinture de la bande de la surface destinée à être recouverte par la suivante indique que seuls le dessin préparatoire et les aplats colorés sont appliqués, c'est-à-dire les étapes posées sur enduit frais et aucun rehaut appliqué à sec (fig. 61). Cette observation semble confirmer que les rehauts étaient posés dans un second temps, après l'enduisage de la surface adjacente.

Comme dans l'église de Rivière, la surface à peindre dans la nef de Saint-Savin était divisée en larges zones souvent rectangulaires et appliquées en *pontate*[477]. Dans les deux sites, le travail devait être relativement rapide puisque la surface à enduire correspondait la plupart du temps à une scène entière. Carolina Sarrade compte une journée maximum de délai entre la pose de l'enduit et l'application des premières couches picturales sur enduit frais[478]. Elle compte ensuite

[475] KUPFER, 1986, p. 115 : toutefois, aucun relevé ou photographie dans l'article ne permet d'attester le sens de pose des surfaces d'enduit.
[476] SARRADE, 2016, p. 106.
[477] SARRADE, 2016, p. 106.
[478] SARRADE, 2016, p. 106.

trois jours pour une personne afin de mettre en couleur l'ensemble de la travée, ce qui correspond à environ 1m^2 par jour et par personne pour l'ensemble du processus pictural. Si une équipe travaille en même temps sur le registre, il faudrait une journée avec une petite équipe de trois peintres si chacun se consacre à une scène. Le témoignage d'Adolphe Napoléon Didron au XIXe siècle, qui a vu des moines travailler sur enduit frais dans l'église du Mont-Athos, abonde dans ce sens. La mise en couleur était rapidement exécutée : « Après avoir tracé au cordeau les limites de sa composition et déterminé au compas les mesures des personnages et des objets, l'artiste trace au compas les nimbes et d'autres motifs circulaires, puis dessine en moins d'une heure, de tête, sans aucun modèle, une composition représentant le Christ et les Apôtres grandeur nature »[479].

Sur le mur sud de l'église Notre-Dame à Rivière, les dimensions des surfaces varient entre environ 1,30 m^2 pour la plus petite et 5,46m^2 pour la plus grande. L'importance de la surface à peindre de la Résurrection de Lazare (5,46m^2) permet d'envisager la présence de deux peintres travaillant ensemble le long des 2,80m de la scène en une journée. Un peintre seul pourrait également réaliser cette scène en deux jours car, contrairement à la fresque, la technique mixte n'impose aucune urgence dans la réalisation de l'œuvre. Malheureusement, l'ensemble est trop lacunaire pour estimer le temps global consacré à la réalisation de l'ensemble du décor.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, l'étude du style montre que, manifestement, deux peintres ont travaillé ensemble sur une même campagne, mais à des étages différents séparés par un raccord d'enduit horizontal : l'un pour réaliser le Lavement des pieds et l'autre pour le registre sous-jacent des anges[480]. Cette organisation du travail montre que le décor se faisait en équipe, chacun pouvant réaliser sa propre scène, ce qui permettait d'achever le décor plus rapidement. En revanche, dans l'église de Rivière, la perte des rehauts ne permet pas de différencier plusieurs mains. Toutefois, l'utilisation de la technique du *verdaccio* pour modeler

[479] DIDRON, 1845, p 66.
[480] Voir : notice Rochecorbon (campagne 3) et partie 3, chapitre 10.

les carnations des personnages de la Résurrection de Lazare et de l'Entrée en Égypte, et leur absence pour ceux de la Mort et du Repas du Mauvais riche confirmerait la présence de plusieurs peintres sur un même chantier[481] (fig. 62).

5.6.2. Les peintures à sec

La stratigraphie d'une peinture sur enduit frais peut se rapprocher de celle de la peinture *a secco* par l'emploi d'un *arriccio* pour lisser le mur. En revanche, la technique opératoire *a secco* implique l'application de la couche picturale sur un mortier sec et non plus frais. La peinture peut donc être réalisée indépendamment des maçons. La *sinopia* devient inutile en l'absence d'*intonaco* que remplace le badigeon.

Le badigeon de chaux est plus ou moins épais selon les recettes et appliqué en une ou plusieurs couches à la brosse, dont les traces s'observent dans les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1) et de Sorigny (campagne 1, fig. 63). Geneviève Reille-Taillefert observe que le badigeon de chaux peut être enrichi d'un liant, comme à Rochecorbon (campagne 4), et armé de poils de bœuf pour en renforcer la tenue[482]. Deux poils sont encore emprisonnés dans la couche picturale de la Cène peinte dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4, fig. 64). Le premier est situé à proximité du premier récipient sur la table à gauche. Le poil est brun et mesure environ 7 cm. Le second poil, d'environ 9 cm, est conservé sous la manche droite du deuxième apôtre en partant de la gauche. L'aspect des deux poils amène à penser qu'ils sont issus d'un porc, d'un âne, d'un cheval ou d'un bœuf. La présence de ces deux seuls poils sur l'ensemble de la peinture et leur affleurement, puisqu'ils ne sont que superficiellement emprisonnés dans la couche picturale, incitent à penser qu'il s'agit de poils de pinceaux plutôt que de poils renforçant le badigeon.

[481] Voir : notice Rivière (campagne 1).
[482] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 122.

La mise en œuvre considérablement simplifiée de cette technique par rapport à celle d'une peinture sur enduit frais permet le partage des tâches entre les différents corps de métier, sans contrainte de temps. En effet, ils peuvent intervenir les uns après les autres : le maçon en premier pour construire les murs et réaliser la couche de mortier (*arriccio*), le peintre, qui n'est plus dépendant du maçon, pouvait intervenir ensuite et parfois beaucoup plus tard, probablement quelques mois[483].

Le badigeonnage et la mise en couleur à sec offrent un gain de temps, puisque de grandes surfaces pouvaient être réalisées beaucoup plus rapidement, contrairement au morcellement journalier d'une peinture sur enduit frais. Par ailleurs, le contact du pinceau avec un enduit frais est différent et plus difficile à maîtriser que sur une surface sèche. En outre, peindre sur un badigeon sec offre la possibilité de repeindre plus facilement par-dessus un décor abîmé ou usé tout en le préservant, en passant simplement un nouveau badigeon de chaux sur l'ancien. Le bouchardage n'est plus nécessaire. Les décors sous-jacents pouvaient être conservés et un nouveau décor pouvait être exécuté sur fond blanc ce qui offre un gain considérable de temps et d'énergie.

Le travail à sec implique l'absence de joint d'enduit qui identifie le travail journalier. Ainsi, l'absence de recouvrements des enduits qui nous donne l'ordre de pose des *intonaco* ne permet plus de restituer la progression du chantier. La contrainte de temps est moins forte pour la réalisation d'une peinture *a secco*. L'usage d'une technique à sec implique donc la perte de nombreux indices visibles sur enduit frais de la mise en œuvre de la peinture. Ainsi, les indices de la pratique du chantier se réduisent au profit du résultat final qu'est l'œuvre. La disparition de ces indices de la main humaine, qui relèverait presque de l'artisanat, pourrait accompagner l'émergence de la notion d'artiste dont on ne verrait presque que l'œuvre finale.

En revanche, si de nombreux indices sur le déroulement du chantier disparaissent avec le passage d'une technique sur enduit frais à une technique à sec, on peut parfois savoir par quel personnage le peintre a commencé lorsque l'état de la peinture le permet. Par exemple, sur la Crucifixion de l'église Saint-Christophe (campagne 8), on peint en premier le Christ au centre

[483] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 123.

de la composition pour ensuite réaliser les personnages de part et d'autre, en progressant du centre vers l'extérieur et de haut en bas (fig. 65). Cette organisation du chantier permet à deux équipes de peindre simultanément, une de chaque côté du Christ.

***

En conclusion, l'usage de la technique *a secco* conduit à une simplification de la mise en œuvre par rapport à une peinture sur enduit frais. Cette simplification permet de gagner du temps en peignant de grandes surfaces, sans morcellement journalier, ce qui implique un autre agencement du chantier qu'il n'est pas simple à déterminer en l'absence de joint d'enduit. À travers l'exemple de l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), on observe toutefois une gestion optimisée des équipes afin de les répartir pour qu'elles puissent travailler de concert.

Chapitre 6 : La mise en couleur

Après avoir reporté le projet sur l'arriccio ou l'enduit, mis en place les outils et les échafaudages pour que le chantier puisse se dérouler de façon optimale et enduit ou badigeonné la surface à colorer, les peintres peuvent passer aux dernières étapes du chantier à savoir la mise en couleur du mur. L'application des couleurs comprend le choix de la palette chromatique et le mélange des pigments qui sont ensuite apposés au pinceau selon des séquences colorées. La gestuelle des peintres peut être abordée grâce aux traces laissées par les pinceaux. Enfin, l'utilisation de pochoirs, de cabochons et de brocart appliqué* pour certaines peintures, intervient à la fin du chantier.

6.1. La palette chromatique

Pour garder de la cohérence dans les teintes et reconnaître les personnages par leurs couleurs d'une scène à l'autre, les peintres devaient préparer une même teinte en quantité importante, toujours bien « *liquidetta* » comme le préconisait Cennino Cennini. La préparation des teintes avant le début des travaux permettait de connaître à l'avance le ton que la couleur prendrait après le séchage de l'enduit[484]. La palette chromatique courante dans la peinture réalisée selon une technique mixte issue de la fresque entre le XIe et le début du XIIIe siècle se compose de jaune, rouge, blanc et noir que l'on retrouve dans les églises Saint-Geroges à Rochecorbon, Saint-Martin à Cangey et Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 3 et 2). Le vert complète fréquemment cette palette notamment dans l'église Saint-Nicolas et sa crypte à Tavant (campagnes 1, 2), dans les églises de Descartes (campagne 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2) et de Cravant (campagne 5), dans la chapelle du Liget (campagne 1), ainsi que dans la chapelle Sainte-Radegonde et dans la collégiale Saint-Mexme de Chinon (respectivement campagne 2 et campagnes 2 et 3bis). Toutefois et malgré son utilisation fréquente, le jaune est absent uniquement dans la troisième campagne de la collégiale de Chinon.

[484] ZANARDI, BLAMOUTIER, 1999, p. 46.

Le vert sert principalement aux aplats des étoffes, pour les rehauts, ainsi que pour certains ornements et végétaux. Il sert également de sous-couche au bleu dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 2). Plus rarement, les peintres l'utilisent pour le *verdaccio**, en sous-couche des carnations, sur la peinture de la chapelle de Chinon et à Rivière (campagne 1, fig. 66). Il sert au pseudo-*verdaccio**, c'est-à-dire en rehaut sur les carnations, uniquement à Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget (fig. 66). Enfin, il s'emploie pour les fonds des Christ d'Azay-sur-Cher, Lignières-de-Touraine, Parçay-Meslay, en fond du médaillon de l'Agneau à Descartes ou encore de la Déposition dans la crypte de Tavant (fig. 66). Dans ces exemples, le vert sert à faire ressortir un personnage important et à le distinguer des autres, tout en couvrant une surface qu'il aurait été peut-être trop onéreux de recouvrir en bleu.

Dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, le vert complète la palette chromatique sur les scènes les plus proches de l'autel. Cet ajout concerne principalement les scènes bibliques : sur les galons des vêtements de David accordant sa harpe, la Colère, une hypothétique vertu, Adam et Ève au travail, la Déposition de croix et enfin la Descente aux limbes (fig. 67). Par conséquent, l'amplification de la palette chromatique avec l'exemple du vert, mais également du bleu et du rose, contribue à la hiérarchisation et à la différenciation des espaces au sein de l'édifice. Le vert est donc fréquemment employé dans la peinture murale romane, tout en étant moins courant que le rouge, le jaune et le blanc. Malgré sa récurrence, il est quand même utilisé pour souligner des éléments iconographiques importants, surtout quand la palette chromatique ne présente pas de bleu ou pour remplir de vaste surface difficilement colorable en bleu.

Le bleu, plus rare, est réservé aux éléments sacrés : pour colorer uniquement le fond de la mandorle du Christ sur les trente scènes de la crypte de Tavant et celui de la Résurrection ainsi que la nuée de laquelle émergent les colombes de l'Arbre de Jessé à la chapelle du Liget. Il sert principalement à colorer les nimbes du Christ et de la Vierge dans la chapelle du Liget et dans les églises de Cravant-les-Côteaux et de Lignières-de-Touraine (fig. 68). Utilisé avec parcimonie dans l'église de Parçay-Meslay, le bleu, employé en rehauts, modèle la manche blanche du Christ comme sur la Dormition au Liget ou sur les manteaux de la chapelle de Chinon (fig. 68). Enfin, en aplat, il colore la tunique des anges de Descartes et le vair qui double les capes des personnages royaux de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (fig. 68). En revanche, il sert également aux larges bandes de fonds dans l'église de Rivière (fig. 68).

En conclusion, les peintres romans utilisent principalement le rouge, le jaune et le blanc. Le noir s'emploie dans la très grande majorité des campagnes. Le vert est assez fréquent sans être

présent sur chaque campagne. En revanche, le bleu est plus rare et réservé aux éléments sacrés. Dans les Pays de la Loire, une palette équivalente est observée, composée de rouge ou brun, jaune, blanc et vert, auxquels s'ajoutent le plus souvent le bleu et le noir[485]. Les nuances claires et foncées permettent d'en élargir la gamme au gré des besoins du peintre.

Puis, la palette chromatique s'élargit à partir de l'utilisation de la détrempe et de la *tempera* au milieu du XIIe siècle jusqu'au XVe siècle sans pour autant que le nombre de pigments augmente considérablement, mais parce que les peintres utilisent plus de mélanges. De fait, la palette chromatique de l'ensemble des trente-cinq campagnes réalisées à sec se compose de jaune, rouge, noir et blanc, à l'exception du jaune absent des campagnes 6 et 7 de la cathédrale de Tours et du noir absent du décor ornemental de la campagne 4 de l'église Saint-Georges à Rochecorbon.

Les mélanges de ces quatre couleurs offrent de nombreuses nuances allant du jaune clair dans la cathédrale de Tours (campagne 5) et dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5), au jaune orangé à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), jusqu'à l'orange dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 1), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), de Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et de Rochecorbon (campagne 5). Le beige s'emploie principalement pour les carnations à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 3, 4, 6), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 4, 5, 6) et dans les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 8), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), de Descartes (campagne 5), de Cormery (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rochecorbon (campagne 4) et de Sorigny (campagne 1).

Les mélanges avec le rouge permettent des teintes telles que le rose dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 5), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 9), ainsi que dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 7). Le rouge clair s'emploie à Tours (campagnes 4, 5) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Le rouge orangé se retrouve à Beaulieu-lès-Loches

[485] DAVY, 1999, p. 88.

(campagne 1), dans la collégiale à Chinon (campagne 4), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3), dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et dans l'église de Cormery (campagne 1). Le rouge foncé s'utilise dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 2), de Descartes (campagne 5), de Cormery (campagne 1) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, 9), ainsi que dans la collégiale à Chinon (campagne 4). Enfin, les peintres recourent au violet dans la collégiale à Chinon (campagne 6), dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et dans l'église de Rigny-Ussé (campagne 3).

Les teintes plus sombres se constatent moins fréquemment : le taupe à Cravant-les-Côteaux (campagnes 7, 9) et à Sorigny (campagne 1), le marron à Azay-le-Rideau (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Tours (campagnes 2, 3, 4, 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Rigny-Ussé (campagne 4) et enfin le brun à la cathédrale deTours (campagne 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Enfin, le gris complète la palette à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), dans la collégiale à Chinon (campagnes 3, 4, 6), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), à Descartes (campagne 5) et à Cormery (campagne 1).

Les peintres utilisent le vert à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4, 6), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 3, 7), à Cormery (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 4).

La couleur bleue s'emploie à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4, 6), à Tours (campagnes 1, 2, 3, 4, 5, 6), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Rochecorbon (campagnes 4, 5). Il prend une teinte grise bleutée à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Sorigny (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 5).

Au XIIe siècle, le bleu sert dans l'église de Rochecorbon pour certains nimbes des apôtres (campagnes 4, fig. 68). Au XIIIe siècle, le bleu turquoise s'utilise pour le fond des donateurs à Cormery (campagne 2). L'un des chevaux de l'Adoration des mages est gris-bleuté à Azay-le-Rideau (campagne 1). Une teinte assez proche se trouve sur la Crucifixion à Sorigny pour le fond de la lune, la croix du Christ, les nimbes de la Vierge et du Christ et la tunique de Jean (campagne 1). Enfin, le bleu couvre le fond de la Crucifixion inscrite dans un médaillon à la

collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4) et quelques motifs d'une frise végétale (campagne 5).

Au XIVe siècle, il s'utilise pour le fond de la mandorle du Christ en majesté à Rochecorbon (campagne 5). Dans la cathédrale de Tours, il sert de fond au triptyque de la Vierge, aux ailes des anges et se décline en bleu turquoise pour les iris des yeux (campagne 2). Il permet de colorer le vair du manteau de saint Martin (campagne 3), dessine la bordure du manteau et du nimbe d'un saint (campagne 4). Dans la collégiale Saint-Mexme de Chinon, le gris bleuté s'emploie pour les pupilles du Christ, son nimbe, le revers de son manteau (campagne 6).

Au XVe siècle, le bleu s'utilise dans la cathédrale de Tours pour la broderie du col d'un évêque (campagne 5), le nimbe d'un saint (campagne 6) et en fond de scène (campagne 7). À Saint-Christophe-sur-le-Nais il sert au fond et aux cornes de la biche de saint Gilles (campagne 7) et colore l'envers du ruban plié à Cravant-les-Côteaux (campagne 9).

Le bleu était principalement utilisé à la période romane pour les éléments sacrés : les nimbes, les fonds des mandorles des Christ en majesté, et éventuellement pour les tuniques de saints et du Christ. Cette utilisation de la couleur perdure dans la peinture gothique, mais se fait plus fréquente et avec plus nuances comme le gris bleuté ou encore le turquoise. L'augmentation de l'utilisation du bleu semble corrélée à l'apparition de nouveaux pigments bleus moins onéreux sur le marché, telle que l'azurite[486].

Au XVe siècle, deux tendances se distinguent concernant les palettes chromatiques : une palette dans laquelle domine le rouge et le jaune et une autre en camaïeux de gris. Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), la Vierge et l'Enfant ainsi que le cycle hagiographique sont réalisés à partir d'une palette restreinte en pigments, mais relativement riche en nuances : les rouge, jaune, blanc et noir sont déclinés en beige rosé, taupe, rouge clair

[486] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.

et rouge foncé (fig. 69). Une palette assez proche s'observe dans l'église Saint-Gervais-et-Saint-Protais à Prinçay au XIVe siècle à base de blanc, rouge et jaune et un peu de noir[487], au XVe siècle dans l'église Notre-Dame au Pin[488], à Antigny[489], à L'Absie[490], à Pioussay[491] et à Saint-Benoît dans la Vienne[492] (fig. 69).

La palette assez restreinte et principalement en grisaille se retrouve dans l'église de Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 70). Le cycle du Jugement dernier est composé de rouge, jaune, blanc et noir qui, mélangés, offrent des teintes beige rose, grises et marron. La plupart des plis est réalisée à partir de dégradé de gris. Selon le même procédé dans l'église de Descartes (campagne 5), le jaune, rouge, blanc et noir sont habilement déclinés en beige, roses, rouge foncé et trois nuances de gris pour la plicature des étoffes (fig. 70). À Lussac-les-Châteaux, au XVe siècle, le peintre utilise majoritairement le noir, le gris et le blanc avec du jaune. De même à Saint-Maurice-la-Clouère au premier quart du XVIe siècle, la palette se décline en gris avec quelques touches de vert, de rouge et de jaune[493] (fig. 70).

***

En conclusion, on observe l'utilisation presque systématique d'une palette de base composée de rouge, jaune, noir et blanc. Ces couleurs, mélangées, offrent de nombreuses nuances, surtout pour les rouges, que l'on ne trouve pas ou rarement dans la peinture murale romane telles que le rose, brun, marron, violet, turquoise. Les réalisations gothiques obtiennent ces couleurs en effectuant plus de mélanges que les peintres romans. Les peintres gothiques utilisent beaucoup les camaïeux et des couleurs tendres alors qu'elles sont plus tranchées et vives dans la

[487] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 281.
[488] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 261
[489] DANGAS, 1996, p. 130.
[490] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 200.
[491] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 263.
[492] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 283.
[493] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 286.

production romane. La multitude de nuances associée à une pose à sec, souvent en glacis, permet d'obtenir un résultat plus doux et un modelé progressif et en transparence, contrairement à la pose des couleurs romanes par superposition et juxtaposition d'aplats et de rehauts aux couleurs vives et tranchées. La simplification de la technique permet un travail plus important sur les couleurs.

Le lien entre la date de réalisation de la peinture et sa palette chromatique ne se remarque qu'aux XIVe et XVe siècles. Comme évoqué précédemment, une première tendance consiste à utiliser une palette restreinte composée de jaune, rouge, blanc et noir avec une grande dominance pour les nuances de rouges, visible dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et mise en évidence dans le Poitou par Claudine Landry-Delcroix[494]. La seconde se compose de grisaille, en combinaison avec une palette chromatique réduite au XVe siècle, visible dans les exemples de Rigny-Ussé (campagne 4) et Descartes (campagne 5), également observée dans le Poitou par Claudine Landry-Delcroix[495].

6.2. Le phasage de la mise en œuvre des séquences colorées

Lorsque la peinture est exécutée selon une technique mixte issue de la fresque et après avoir appliqué l'*intonaco*, le peintre commence toujours par placer ses repères au cordeau, parfois à l'aide d'incisions, et ses figures grâce au dessin préparatoire. La mise en couleur des chairs intervient assez tôt. Plusieurs exemples montrent que les carnations sont presque toujours appliquées avant les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures : dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 2), de Cravant (campagne 5), de Rivière (campagnes 1, 2), d'Azay-sur-Cher (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans l'église et dans la crypte de Tavant (campagnes 1, 2), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la chapelle Sainte-Radegonde et la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 2). En revanche, dans le cas unique de l'église de Descartes, les

[494] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 210.
[495] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 210.

aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures sont réalisés avant les carnations qui sont donc laissées en réserve* (campagne 2).

L'utilisation d'une couche préparatoire jaune dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon sous les carnations et les aplats verts des figures permet d'améliorer l'opacité de ces couches en utilisant moins de pigments. Les carnations peintes dans les églises de Parçay-Meslay et de Rivière (campagne 1) sont traitées au *verdaccio* qui consiste en une sous-couche verte ensuite recouverte de beige pour donner une teinte particulière aux chairs (fig. 66). Le *verdaccio* s'applique sur toute la surface du visage et est pratiqué, entre autres, par les primitifs italiens du XIe au XIIe siècle, mais également à Lambach en Autriche au XIe siècle[496] et peut-être pour les peintures carolingiennes de l'église abbatiale du monastère Saint-Jean à Müstair. Vers 1400, Cennino Cennini préconise l'utilisation du *verdaccio* sur l'ensemble des figures c'est-à-dire carnations et aplats des tissus et pas uniquement sous les chairs[497].

Les carnations sont modelées à l'aide de pseudo-*verdaccio* dans l'église de Lignières-de-Touraine et dans la chapelle du Liget à Sennevières. Cela consiste à poser des rehauts verts sur certaines parties du visage, par exemple les contours, les paupières, les sourcils, le nez, les lèvres, le cou ainsi que pour souligner les muscles et les attaches des corps (fig. 66, 71a). Ainsi, à l'inverse du *verdaccio* pratiqué par les peintres siennois et florentin qui consiste en une sous-couche verte appliquée sous l'ensemble du beige des carnations, le pseudo-*verdaccio* se pose en rehauts sur le beige des carnations. La technique du pseudo-*verdaccio* a été utilisée au cours

[496] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 147.
[497] CENNINI, 2012, p. 78, 83.

des XIe et XIIe siècles sur les peintures de Berzé-la-Ville[498], Cluny III[499], Tournus[500] et Nevers[501] ainsi qu'en Italie[502] et relève d'une tradition hellénistique[503].

Le pseudo-*verdaccio* proviendrait de l'Empire byzantin et on en trouve de nombreux exemples pour modeler les carnations à Göreme en actuelle Turquie : l'église au Serpent (Yilanli Kilise)[504], l'église à Boucle (Tokali Kilise) datée du Xe siècle[505], l'église du Mauvais œil (El Nazar Kilisesi) dont les peintures sont attribuées au XIe siècle[506] ou encore l'église Sombre (Karanlik Kilise) construite au XIIIe siècle[507]. En actuelle Géorgie, le pseudo-*verdaccio* est utilisé à plusieurs reprises, pour ne citer que ces exemples : dans l'abside de l'église des Saints-Archanges à Iprari (Haute Svanétie) dont les peintures sont datées des XIIe ou XIIIe siècles[508] ou dans l'abside de l'église du Sauveur à Calendžikha (Mingrélie, fig. 71e)[509].

François Avril[510] et Jeannine Wettstein[511] soulignent l'influence exercée par Byzance sur le monde roman à travers les croisades et qui a contribué à façonner les arts picturaux romans jusqu'à en favoriser l'homogénéisation stylistique. Anne Courtillé montre que certaines

---

[498] Christ en majesté, peinture murale, XIIe siècle, cul-de-four, Chapelle-aux-Moines, Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire).
[499] Fragments, peinture murale, vers 1088-1130, fouilles du chevet et de l'avant-nef, abbaye de Cluny III (Saône-et-Loire).
[500] Christ en majesté, peinture murale, XIIe siècle, voûte de la seconde travée, avant-nef, abbatiale Saint-Philibert, Tournus (Saône-et-Loire).
[501] Christ en majesté, peinture murale, XIIe siècle, cul-de-four, cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, Nevers (Nièvre).
[502] Sainta Maria Antiqua et San Clemente à Rome, Santa Maria foris portas à Castelseprio, Santa Maria à Torba, San Salvatore à Brescia et Saint Jean à Müstair : ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[503] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[504] DEMIR, 2010, p. 62-64.
[505] DEMIR, 2010, p. 33-45.
[506] DEMIR, 2010, p. 54-55.
[507] DEMIR, 2010, p. 20-31.
[508] VELMANS, ALPAGO NOVELLO, 1996, p. 63.
[509] VELMANS, ALPAGO NOVELLO, 1996, p. 87.
[510] AVRIL, BARRAL I ALTET, GABORIT-CHOPIN, 1982, p. 132.
[511] WETTSEIN, 1974, p. 49.

peintures d'Auvergne, du Bourbonnais ou de Velay ont justement bénéficié de l'influence byzantine dans les formes et les attitudes[512], mais cette influence ne se limite pas à des choix formels, elle s'étend également à des aspects techniques. De fait, le pseudo-*verdaccio* provenant des œuvres byzantines apparaît, en Haute-Loire au XIIe siècle, sur les carnations des personnages du Jugement dernier de l'église Saint-Julien de Brioude et apparemment sur les visages des figures du réfectoire de l'abbaye Saint-André de Lavaudieu (fig. 71d). On en trouve également sur les peintures de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe dans la Vienne datées des XIe ou XIIe siècles[513], ou encore dans la salle capitulaire de La Trinité de Vendôme au XIIe siècle, puis dans d'autres exemples plus tardifs : en Gironde à la collégiale Saint-Émilion peinte au XIIe ou au début du XIIIe siècle[514], ainsi que la deuxième campagne picturale attribuée à la première moitié du XIIIe siècle de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Pouzauges en Vendée[515] (fig. 71c, b).

La pratique du pseudo-*verdaccio* semble provenir de Byzance, avant de circuler en Italie et de parvenir en France au XIe siècle. Cela implique une connaissance directe ou indirecte de la peinture italo-byzantine en Touraine concernant l'application de ces rehauts verts alors que les formes byzantines majeures, telles que le hiératisme ou encore les plis cassés, ne sont pas utilisées dans la chapelle du Liget à Sennevières et dans l'église de Lignières-de-Touraine, dont les carnations sont pourtant modelées à l'aide du pseudo-*verdaccio.*

La pose du fond intervient le plus souvent après la coloration des figures comme dans les églises de Cravant (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), ainsi que dans le prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2) et dans la chapelle Saint-Mexme de Chinon (campagne 2), ce qui correspond à la mise en œuvre de la nef de Saint-Savin[516]. Toutefois, dans certains exemples, la pose du fond intervient très tôt dans la mise en œuvre des couleurs, soit avant les figures qui sont laissées en réserve comme dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), et dans les églises de Rivière (campagnes 1, 2), de Tavant (campagne 1) et de Descartes (campagne 2). Enfin, plus rarement dans la peinture romane,

[512] COURTILLE, 2002.
[513] BOISSEAU, 2019, p. 7.
[514] GABORIT, 2002, p. 206.
[515] DAVY, 1999, p. 368.
[516] SARRADE, 2013, p. 6.

l'enduit du fond peut être laissé en réserve sans recevoir de couche picturale dans les églises de Cangey (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2), ainsi que dans la collégiale de Chinon (campagne 2).

Les encadrements peuvent être appliqués dans les premières étapes de la mise en couleur pour fournir un cadre à la peinture. Les encadrements sont colorés juste après la pose du dessin préparatoire dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 2), Cangey (campagne 1), Tavant (campagne 2) et Descartes (campagne 2). Souvent, la pose des colorations des encadrements suit ou précède celle du fond, comme dans les églises de Descartes, de Lignières-de-Touraine, de Rivière et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Enfin, leur pose plus tardive, comme dans l'église de Rochecorbon et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, résulte d'une volonté de peindre les extérieurs en dernier pour finir la peinture. En somme, il n'y a pas vraiment de règle puisque les encadrements peuvent être colorés au début ou à la fin, mais généralement au même moment que le fond, tandis que Cennino Cennini précise qu'il faut commencer la mise en couleur par les bordures pour délimiter les tableaux[517].

Enfin, dans l'ensemble des campagnes citées, les rehauts sont appliqués en dernier. Les peintres appliquent généralement les rehauts colorés en rouge, jaune, vert, le pseudo-*verdaccio* des carnations de la chapelle du Liget et de l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine, et bleu, s'ils sont présents, avant d'appliquer un cerne* noir pour détourer les figures, isoler les plis, renforcer les traits des visages. La pose des lumières en blanc achève l'ensemble. À Rochecorbon, le peintre achève sa composition avec la pose des rehauts du motif de dallage en fond après avoir appliqué, au préalable, l'ensemble des rehauts des figures. On commence par l'application des plages colorées rehaussées dans un deuxième temps par le modelé composé d'une ou deux couleurs plus foncées et une plus claire, ce que préconise le moine Théophile et l'auteur du *Liber Diversarum Artium*[518].

Dans la chapelle du Liget, les pommettes rouges sont traitées à l'aide de pigments rouges très dilués dans l'eau ou un liant, ce qui permet de colorer la surface en transparence. L'application

[517] CENNINI, 2012, p. 77.
[518] MS. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier, voir LETURQUE, 2015, p. 7.

d’une ou de plusieurs couches transparentes sur une même surface nécessite un travail à sec, car il faut attendre que la couche précédente sèche avant de pouvoir en appliquer une nouvelle.

***

En conclusion, quelques constantes s’observent dans la succession des couches picturales. La première étape consiste en la pose des lignes directrices au cordeau, des incisions et des dessins préparatoires pour guider les étapes suivantes. Dans l’ensemble, le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond composées du *verdaccio* s’il y en a, carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. En revanche, l’atelier de l’église Notre-Dame de la Haye à Descartes réalise les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures avant les carnations. Seuls les ateliers des églises de Rivière et de Parçay-Meslay utilisent le *verdaccio* pour les carnations. Celui de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon applique une sous-couche jaune sous les aplats verts qui ne se retrouve manifestement pas dans les autres ensembles.

On applique les rehauts colorés qui constituent les tons moyens suivis des teintes sombres pour accentuer les ombres des plis et le noir, principalement pour les contours. Comme indiqué précédemment, seuls les ateliers de Lignières-de-Touraine et de la chapelle du Liget à Sennevières utilisent le pseudo-*verdaccio* pour modeler les chairs. Dans la chapelle du Liget, l’atelier colore les joues à l’aide de pigments rouges très délayés dans l’eau, apportant un modelé très subtil qui ne se retrouve pas sur les autres sites étudiés (fig. 71). Enfin, les lumières achèvent l’ensemble. À Rochecorbon, l’ordre de pose des rehauts est sensiblement modifié, car l’atelier termine son panneau par le motif tapissant en rouge du dallage après avoir appliqué les rehauts noirs et les lumières des figures. La pose du fond intervient le plus souvent après la coloration des figures, dans les premières étapes de mise en couleur, sauf dans quatre lieux : la chapelle du Liget (campagne 1), les églises de Rivière (campagnes 1, 2), de Tavant (campagne 1) et de Descartes (campagne 2). Plus ponctuellement, l’enduit de fond est laissé en réserve dans les églises de Cangey (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2) et dans la collégiale de Chinon (campagne 2). Enfin, les exemples de ce corpus montrent que les encadrements peuvent être appliqués en début, comme le conseille Cennini, ou à la fin de la mise en œuvre des couleurs, généralement en même temps que le fond.

Les visages comportent en moyenne quatre couches colorées : souvent le dessin préparatoire, un aplat beige pour les carnations, des rehauts noirs et parfois des rehauts rouges (avant les

noirs) et/ou blancs (après les noirs). Cette disposition s'observe : au prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 1), à l'église de Cangey (campagne 1 : les aplats rouges ou jaune des animaux remplacent le beige des carnations), à la collégiale de Chinon (campagnes 2 et 3), à l'église de Cravant-les-Côteaux (campagnes 5 et 7), à celle de Tavant (campagne 1) et à la cathédrale de Tours (campagne 3). Des rehauts marron remplacent les rouges à Rochecorbon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Les figures d'Azay-le-Rideau comptent également quatre couches colorées, mais avec des ombres en rose (campagne 3). Dans la cathédrale de Tours, la Vierge bénéficie d'une attention particulière (campagne 2). Le peintre utilise quatre couches colorées pour la réaliser : au dessin préparatoire, aux carnations, aux rehauts rouge sombre et aux traits noirs visibles sur l'ensemble des visages de la campagne, s'ajoute du bleu pour colorer l'iris des yeux. L'état de conservation du regard de l'Enfant ne permet pas de constater s'il bénéficiait également de ce traitement différencié.

Certaines campagnes présentent des visages exécutés avec seulement deux ou trois couches colorées, ce qui se traduit dans le style, le plus souvent, par une réduction du modelé et une plus grande place laissée au dessin, et plus rarement par une schématisation du dessin. Les visages se composent des carnations et de rehauts noirs, et parfois un dessin préparatoire en dessous : à l'église Saint-Laurent de Beaulieu-les-Loches (campagnes 2 et 3), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à la collégiale de Chinon (campagne 6), à l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 3).

Dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, les figures ne sont composées que de trois couches, mais présentent un modelé grâce aux rehauts rouges et noirs (campagnes 1, 2, 5). En revanche, le dessin préparatoire et les rehauts blancs sont absents. Les visages de la collégiale de Chinon ne sont pas totalement graphiques, malgré l'utilisation de seulement trois couches colorées, grâce à l'emploi d'ombres jaunes sur les carnations et sous les rehauts noirs (campagne 4).

Dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé, le nombre de couches colorées varie entre trois et cinq suivant la pilosité des figures (campagne 3). Les visages féminins et imberbes en comportent trois à savoir le dessin préparatoire, les carnations et les rehauts noirs auxquels s'ajoutent les aplats jaunes et les rehauts rouges pour modeler la barbe du saint militaire. Un traitement équivalent se remarque à la collégiale de Chinon, suivant que les personnages sont barbus ou non (campagne 6).

Les visages avec un modelé plus travaillé présentent au moins cinq couches colorées comme à Cormery (campagne 1), à Descartes (dont l'utilisation de rehauts transparents pour la campagne 2), à Rochecorbon (avec deux nuances de rouge pour les rehauts pour la campagne 3), la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (dont l'utilisation d'une sous-couche jaune pour les carnations), à Parçay-Meslay (avec l'utilisation du *verdaccio* pour la campagne 2), à Saint-Christophe-sur-le-Nais et à la cathédrale de Tours (dont la présence d'ombres marron, grises ou beiges pour les campagnes 8, ainsi que 4 et 5).

L'atelier de la crypte de l'église de Tavant utilise quatre couches pour colorer les visages et une cinquième consistant en des rehauts saumon sur la main de Dieu du sacrifice de Caïn et d'Abel ou de rehaut jaune sous les yeux du Christ de la théophanie absidiale (campagne 2).

Dans l'église de Lignières-de-Touraine, quatre strates sont actuellement visibles sur les visages, dont des rehauts verts (pseudo-*verdaccio*), mais ils devaient en comporter des supplémentaires qui ont certainement été effacées lors du retrait des repeints du XIXe siècle ou avant, car les pupilles ont disparu (campagne 1).

Enfin, les visages avec un modelé très travaillé comportent au moins six strates : à Rivière (avec l'utilisation du *verdaccio* pour la campagne 1) et à la chapelle du Liget à Sennevières (dont le pseudo-*verdaccio* et l'application de rehauts jaunes pour la campagne 1). L'église de Rigny-Ussé est le seul cas ou les peintres utilisent pas moins de sept couches colorées sur les visages des murs et amène à un traitement particulièrement abouti des traits des visages : le dessin préparatoire, les carnations, les ombres roses, les rehauts rouges, la coloration de l'iris en marron, les rehauts noirs et pour finir les rehauts blancs (campagne 4). En revanche, les visages des douze apôtres peints sur l'intrados de l'arc du chœur sont modelés avec seulement trois couches de couleurs. Cette différence de traitement peut s'expliquer par une hiérarchisation entre les personnages des murs et ceux des intrados, mais surtout par les dimensions de ces figures : celles des murs sont à taille voire plus grande alors que celles en pied de l'intrados mesurent une cinquantaine de centimètres. Les détails y sont donc moins visibles vu du sol.

La comparaison du nombre de couches colorées entre les différentes campagnes montre le souci de certains ateliers d'aller plus loin dans les détails, ce qui se traduit stylistiquement par un modelé plus ou moins travaillé. Au sein d'une même campagne, la confrontation du nombre de couches colorées sur les visages permet de montrer la volonté de certains peintres ou ateliers de hiérarchiser les personnages entre eux par l'ajout de couches colorées supplémentaires par

rapport aux autres personnages, comme pour l'iris de la Vierge à la cathédrale de Tours (campagne 2), pour les rehauts saumon pour la main de Dieu et jaunes pour le Christ en majesté de la crypte de Tavant (campagne 2). À Rigny-Ussé, le passage de trois à sept couches suivant que les personnages sont peints sur l'intrados d'un arc ou sur les murs peut s'expliquer, d'une part par une volonté de valoriser certaines figures, et d'autre part par la dimension des visages et donc le degré de détail visible depuis le sol (campagne 4).

L'analyse n'a pas été menée sur les visages mal conservés : dans les églises de Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau (campagne 2), Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 4), Notre-Dame à Rivière (campagne 2), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagnes 1, 6 et 7).

Certains sites présentent ainsi une succession de couleurs plus simple à cause d'une palette moins riche et à l'absence de *verdaccio* ou de pseudo-*verdaccio*. Ce phasage des couleurs correspond dans l'ensemble à celui observé pour les peintures romanes bourguignonnes par Juliette Rollier-Hanselmann[519] et par Rosa Gasol pour les peintures romanes catalanes[520]. Toutefois, il présente quelques différences avec celui mis en évidence par Carolina Sarrade dans la nef de Saint-Savin, pour laquelle les lumières interviennent avant la couleur prune des ombres, le vert du fond et la bande du sol[521].

Plus tardivement, le témoignage d'Adolphe Napoléon Didron qui a observé les moines du Mont-Athos peindre sur enduit frais au XIXe siècle dit : « Après avoir tracé au cordeau les limites de sa composition et déterminé au compas les mesures des personnages et des objets, l'artiste trace au compas les nimbes et d'autres motifs circulaires, puis dessine en moins d'une

[519] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 58.
[520] GASOL, 2012, p. 138.
[521] SARRADE, 2013, p. 6.

heure, de tête, sans aucun modèle, une composition représentant le Christ et les Apôtres grandeur nature »[522]. Il précise que le moine « peint deux figures à la fois, allant sans cesse de l'une à l'autre pour épuiser toute la couleur qui tient le pinceau ; il faut d'ailleurs que la couleur d'une tête ait le temps de s'imbiber dans le mur pendant que se fait la seconde tête… »[523], ce qui signifie que le peintre utilise totalement une couleur avant de passer à la suivante. Cette manière de procéder est assez proche de celle de la peinture romane puisque les peintres travaillent par couleur et par étape. En effet, ils peignent l'ensemble des carnations, du fond, des encadrements, des plages colorées, des rehauts comme étant des unités picturales. En somme, sur une surface enduite, le peintre colore toutes les carnations avant de pouvoir passer à tous les fonds, etc. Cela lui permet de préparer son mélange de pigments correspondant à une unité picturale, par exemple le beige des carnations, et lui évite de préparer un nouveau mélange pendant la mise en couleur, ce qui est un gain de temps et rend homogène le traitement de la couleur sur une surface d'enduit. Dans son traité, le moine Théophile découpe les différentes étapes par unité picturale : carnations, cheveux et barbes puis draperies[524]. Cet ordonnancement semble confirmer la mise en œuvre par unité picturale relatée par Adolphe Napoléon Didron et observée lors de l'étude du phasage de la mise en œuvre des couleurs.

Lors que les peintures sont réalisées à sec et après l'application du badigeon, le peintre place ses repères géométriques par incision avant son séchage dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et de Sorigny (campagne 1), ainsi que dans la cathédrale de Tours (campagne 7). Les peintres se passent d'incisions dans les autres exemples du corpus. Puis, une fois que le badigeon a séché, le cordeau marque l'emplacement des lignes horizontales et parfois verticales, tandis que le dessin préparatoire sert à esquisser les figures.

La mise en couleur des chairs intervient assez tôt dans le phasage de la mise en œuvre des couleurs. Les carnations sont presque toujours appliquées après le dessin préparatoire, s'il y en a un, et avant les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures comme le montre les exemples d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), de Tours (campagnes 1, 2, 3, 5), de Saint-

[522] DIDRON, 1845, p. 67.
[523] DIDRON, 1845, p. 68.
[524] THEOPHILE LE MOINE, 1998, p. 8-9.

Christophe-sur-le-Nais (campagnes 5, 8), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), de Descartes (campagnes 4, 5), de Cormery (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rochecorbon (campagne 4), de Sorigny (campagne 1) et de la chapelle (campagne 3) et de la collégiale à Chinon (campagnes 3, 4, 6). Toutefois, à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), il n'a pas été possible de déterminer l'antériorité des carnations sur ces aplats, mais ces étapes interviennent juste après la mise en place du dessin préparatoire. Dans la cathédrale de Tours (campagne 7), les carnations sont colorées avant les aplats, mais leur pose intervient plus tardivement dans la mise en œuvre des couleurs, car ces étapes sont appliquées après la pose du fond de scène et non pas juste après le dessin préparatoire. De même à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), l'application des aplats précède celle des carnations, mais ces deux étapes interviennent après la pose des encadrements et pas directement après le dessin préparatoire.

L'utilisation d'une couche préparatoire marron dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais sous les aplats bleus des figures et du fond permet d'améliorer l'opacité de ces couches en utilisant moins de pigments (campagne 7).

Le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*, qui pouvaient être utilisés dans la peinture romane, sont abandonnés pour le traitement des carnations des peintures gothiques de ce corpus. Le pseudo-*verdaccio*, qui sert à modeler les chairs par la pose de rehauts verts sur certaines parties du visage et du corps, semble être remplacé par l'application sur les carnations de rehauts jaune foncé. La pose de tels rehauts s'observe à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).

Souvent, le badigeon blanc est laissé en réserve et sert de fond de scène comme dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 4), de Cormery (campagnes 1, 2), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, uniquement pour le panneau des donateurs), à la cathédrale de Tours (campagne 1) et à la collégiale de Chinon (campagne 3). Le fond blanc peut être parsemé de motifs appliqués au pochoir généralement posés à la fin de la mise en œuvre des couleurs comme à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5), à Rigny-Ussé (campagne 4), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7, uniquement pour le panneau des donateurs), ou encore de rinceaux colorés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Lorsqu'il est coloré, la pose du fond intervient le plus souvent après celle des figures comme à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4, 6), à Tours (campagnes 2, 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé

(campagne 3), à Descartes (campagne 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Rochecorbon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Toutefois, dans de rares exemples, seulement deux sur trente-quatre, la pose du fond intervient très tôt dans la mise en œuvre des couleurs, soit avant les figures qui sont laissées en réserve comme dans la cathédrale de Tours (campagnes 3, 7).

Les encadrements, qui délimitent les bords d'une scènes ou d'une figures, sont réalisés après des figures et du fond coloré dans la plupart des exemples étudiés, comme dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), de Descartes (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 5), dans la cathédrale de Tours (campagne 2), dans la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4, 6) et en dernière étape de mise en couleur à Rochecorbon (campagne 4). La pose des encadrements à la fin de la mise en œuvre des couleurs peut résulter d'une volonté de peindre la peinture de l'intérieur vers l'extérieur. Plus rarement, les encadrements peuvent être posés lors de la réalisation du fond à Rigny-Ussé (campagne 3) ou juste après le dessin préparatoire à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) pour fournir un cadre aux différents panneaux.

Enfin, dans l'ensemble des campagnes citées, les rehauts sont appliqués en dernier, à l'exception des campagnes 2 et 5 à Saint-Christophe-sur-le Nais, de la campagne 7 à Cravant-les-Côteaux qui se terminent par la pose des motifs du fond et la campagne 5 à Saint-Christophe-sur-le Nais et la campagne 4 à Rochecorbon qui s'achèvent par les encadrements. Les peintres appliquent généralement les rehauts colorés en rouge, gris, rouge, bleu, marron et vert, ainsi que les ombres, quand il y en a, sur les carnations en rose ou rouge foncé, avant d'appliquer un cerne noir, brun à Rochecorbon (campagne 4), pour détourer les figures, isoler les plis, renforcer les traits des visages. Sur les campagnes de la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et à la collégiale de Chinon (campagne 6), les peintres différencient le traitement des objets et des chairs en réservant le rehaut noir pour souligner les éléments inanimés tandis que le rehaut violet, marron ou rouge ne sert qu'aux carnations. À Tours (campagnes 2, 3, 7), à Azay-le-Rideau (campagne 3), certains détails sont traités en glacis, qui consiste en la superposition de couches de pigment très dilué dans un liant pour colorer la surface en transparence. L'utilisation de glacis, qui implique d'appliquer plusieurs fois une nouvelle couche colorée transparente sur une même surface, nécessite un travail à sec puisqu'il faut attendre que la couche précédente sèche avant de pouvoir en appliquer une nouvelle.

Les rehauts blancs servent de lumière et achèvent la peinture à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), à la collégiale de Chinon (campagnes 4, 6), à la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, 5), à

Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé (campagne 4), à Cormery (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 9), à Sorigny (campagne 1). Ils sont appliqués en dernier sauf à Rochecorbon (campagne 4) où les encadrements sont la dernière étape et suivent la pose des lumières. Toutefois, les exemples suivants, principalement réalisés au XIIIe siècle, mais jusqu'au XVe siècle, ne sont pas rehaussés de blanc : à Beaulieu-les-Loches (campagnes 2, 4), à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 5), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à Tours (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5), à Rigny-Ussé (campagne 3), à Descartes (campagnes 4, 5), à Cormery (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et à Rochecorbon (campagne 5). On observe donc, à partir du XIIIe siècle, deux tendances dans la manière de modeler les figures qui impacte le phasage stratigraphique des couleurs avec l'absence ou l'utilisation de rehauts blancs.

Concernant le décor ornemental de l'arc absidial de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4), le peintre place son quadrillage en rouge sur le badigeon blanc avant de placer les étoiles également rouges entre les espaces vides des croisillons. L'ordre du tracé des branches des étoiles est aléatoire. Enfin, il dispose les fleurs jaunes à l'intersection des traits. Le décor ornemental est à prendre en considération pour l'aspect répétitif des motifs à reproduire, ce qui permet de repérer les moyens, outils et gestes que le peintre engage pour « gagner du temps ». À Rochecorbon, le peintre trace les grandes lignes qui vont lui permettre de dessiner les étoiles. Ces deux premières étapes étaient manifestement appliquées l'une juste après l'autre pour n'utiliser qu'un seul mélange coloré.

***

En conclusion, quelques constantes s'observent dans l'élaboration des couches picturales. La première étape consiste dans le report au cordeau des lignes directrices, des incisions et des dessins préparatoires pour guider les étapes suivantes. Dans l'ensemble le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond : carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. Puis on applique les rehauts colorés, les ombres suivies d'un cerne noir pour les contours et en brun uniquement à Rochecorbon qui est une peinture gothique précoce (campagne 4). Pour les carnations, un rehaut rouge, violet ou marron remplace le cerne noir que les peintres réservent alors pour les objets. L'utilisation de la technique du glacis, notamment pour modeler les carnations, se fait plus fréquente que sur les peintures romanes. Enfin, sur la moitié des campagnes du corpus, les lumières achèvent

l'ensemble. Comme pour la peinture romane, la pose des encadrements peut intervenir en début ou en fin de mise en œuvre des couleurs.

On observe donc, à partir du XIIIe siècle, deux tendances dans la manière de modeler les figures qui se traduit par l'absence ou non de rehauts blancs dans le phasage des couleurs. Certains sites présentent une succession de couleurs plus simple à cause d'une palette moins riche et d'un jeu moins important d'ombres et de nuances. Le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*, qui pouvaient être utilisés dans la peinture romane, sont abandonnés pour le traitement des carnations des peintures gothiques de ce corpus.

Les badigeons blancs sont souvent laissés en réserve pour les fonds blancs, parfois animés par des motifs posés au pochoir ou des rinceaux végétalisés. La réserve consiste à utiliser dans la peinture définitive la couleur du badigeon qui a été posé en premier et qui en constitue ainsi la première séquence. Cette couche peut également servir à constituer un fond et permet l'économie d'une séquence colorée. Ces badigeons en réserve font donc intégralement partie de la peinture et dans ce cas, ils ont été réalisés juste avant la pose de la couche picturale. Cette manière de peindre, qui consiste en une économie de temps et de pigments, apparaît, dans ce corpus, au XIIIe siècle. Ce procédé se généralise dans la peinture murale en Aquitaine au XIVe siècle[525].

Si l'ordre de la mise en œuvre des séquences colorées est, dans l'ensemble, assez proche, quelques détails permettent de distinguer les ateliers : l'utilisation d'incisions dans le badigeon encore frais dans cinq campagnes[526], la pose des carnations et des aplats des figures après celle du fond ou des encadrements et non pas directement après le dessin préparatoire dans deux exemples[527], l'emploi d'une couche marron sous le bleu dans l'église de Saint-Christophe-sur-

[525] GABORIT, 2002, p. 47.
[526] A Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Sorigny (campagne 1), et à Tours (campagne 7).
[527] A Tours (campagne 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2).

le-Nais (campagne 7), l'usage de rehauts jaunes sur les carnations dans trois exemples du corpus[528], la coloration du fond avant les carnations dans deux cas de la cathédale de Tours (campagnes 3, 7) ou encore l'achèvement de la mise en œuvre des couleurs par une autre étape que celles des rehauts dans cinq exemples sur trente-cinq[529].

Chaque application de couleur constitue une séquence. Michelle Gaborit observe que les draperies du manteau de la Vierge de la collégiale de Saint-Émilion, vers 1240 et réalisée selon une technique mixte issue de la fresque, répond à l'ordre suivant : les plis de l'aplat rouge sont creusés à l'aide d'un rouge foncé et mis en lumière par des rehauts rouge clair au sommet des plis. Les rehauts blancs achèvent l'ensemble, sous forme d'une mince ligne continue le long des lisières du vêtement. Les couleurs sont juxtaposées sans être fondues entre elles[530]. Cette manière de créer le modelé à l'aide d'une teinte neutre, d'une plus sombre pour les ombres, plus claire pour les reliefs évoque la peinture de Rochecorbon du milieu du XIIe siècle (campagne 4).

L'auteur relève également l'utilisation courante de dégradés constitués par des glacis au cours du XIVe siècle avec notamment l'exemple du peintre d'Arnaud de Puylehaut dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux[531]. Les glacis s'utilisent également en Touraine dès la fin du XIIIe siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 4), au début du XIVe siècle dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3), puis plus tardivement au milieu du XVe siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à la fin du XVe siècle à Tours (campagne 7). Les glacis s'emploient dès la première moitié du XIIIe siècle (avant 1254) à la chapelle haute de la Sainte-Chapelle à Paris. Certaines parties du décor des médaillons peints, qui couronnent le décor d'arcatures

[528] A la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).
[529] A Saint-Christophe-sur-le Nais (campagnes 2 et 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le Nais (campagne 5) et à Rochecorbon (campagne 4).
[530] GABORIT, 2002, p. 46.
[531] GABORIT, 2002, p. 46.

aveugles du mur du soubassement, sont composées de deux couches colorées appliquées en glacis[532]. Un autre exemple de ce type d'application est remarquable pour la détrempe peinte sur le mur oriental de la chapelle Sainte-Agathe de la cathédrale de Clermont-Ferrand, datée de 1260-1270[533].

En parallèle Michelle Gaborit souligne pour l'Aquitaine, au XIVe siècle, que la technique de pose de la couleur peut être rapide et simplifiée avec l'exemple de l'église du prieuré de la Grange à Durance (Lot-et-Garonne). Les teintes y sont très peu nombreuses, du rouge et du jaune, essentiellement placées rapidement, par balayage qui, par exemple, suivent la direction des plis pour les vêtements et qui créent le relief avec une grande économie de moyens. Ce processus semble apparaître en Touraine au XIVe siècle avec les scènes hagiographiques de Cravant-les-Côteaux (campagne 6) et les anges peints dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 3).

6.3. La gestuelle

Les traces d'empâtements et les stries laissées par les pinceaux autorisent la restitution et l'identification de différents types de gestes pour appliquer les couleurs. Étudier la gestuelle permet donc d'appréhender les stratégies mises en place par les peintres, consciemment ou non, pour travailler rapidement, efficacement et avec confort. Dans certains cas, il devient également possible de déterminer la main dominante par l'observation de ces traces.

À Cangey, les brosses ayant servi à appliquer le badigeon de fond et à colorer les aplats ont laissé de nombreux empattements qui indiquent que le peintre colorait sa forme en commençant par le haut puis descendait à l'aide de gestes assez amples (campagne 1, fig. 72a). Ce geste ample de haut en bas est reproduit pour colorer les aplats de l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1 fig. 72a). Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, les traits et aplats des personnages sont le plus souvent posés par des gestes allant du haut vers le bas et en oblique de

[532] MAIREY, 2001, p. 76-77.
[533] COURTILLE, 2003, p. 113.

la droite vers la gauche (campagne 2, fig. 72a). Cette pratique, identifiée dans des peintures romanes exécutées selon une technique mixte entre les XIe et XIIe siècles, se retrouve également dans la peinture gothique à la détrempe du XIIIe siècle. En effet, dans l'église Notre-Dame de Fougeray à Cormery les pinceaux ayant servi à colorer les nimbes des personnages de la Vierge à l'Enfant (campagne 1) épousent les ondulations des cheveux dans un mouvement descendant et le peintre détoure la forme générale des vêtements ainsi que des candélabres avant de remplir l'ensemble par de grands gestes verticaux, comme dans les églises de Rochecorbon (campagne 2), d'Azay-le-Rideau (campagne 3) et de Sorigny (campagne 1, fig. 72b, c). De même pour le candélabre à gauche, le peintre commence par colorer la soucoupe selon le même procédé. Ce geste ample et descendant pour remplir les aplats perdure du XIe jusqu'au XIIIe siècle au moins. Cette pratique semble indépendante du choix de la technique, à frais ou à sec, et paraît plutôt conditionnée par la praticité et l'efficacité du mouvement. En revanche, dans le chœur de l'église Saint-Nicolas à Tavant, le peintre applique les fonds selon un geste allant de la gauche vers la droite et détoure les figures. Cette manière de procéder correspond à l'ordre d'enduisage des surfaces et au sens de lecture des scènes (campagne 1, fig. 72a).

Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), le peintre commence par détourer la forme à colorer avant de la remplir à la brosse par de grands gestes (fig. 72a). Cette manière de procéder se retrouve également dans la peinture à sec, par exemple pour les chevelures, les étoffes et les objets peints dans l'église Notre-Dame de Fougeray à Cormery évoquée précédemment (campagne 1), ainsi que pour la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon dont les traces laissées par le pinceau montrent que le peintre colore les contours de la figure avant d'en peindre l'intérieur par de grands gestes obliques (campagne 4, fig. 72b, c). La décomposition en deux temps de la coloration d'un aplat, un premier dédié au détourage de la forme et le second à son remplissage, permet aux peintres d'éviter tout débordement tout en assurant un travail rapide. Le rendu fini est donc propre et exécuté avec rapidité, peu importe la technique employée, à frais ou à sec.

Dans le chœur de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 1) et sur la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 2), les coups de pinceau respectivement dans les fonds colorés et le fond jaune ont principalement été donnés de gauche à droite et de haut en bas.

Cette manière d'utiliser le pinceau laisse supposer que les peintres de ces deux ensembles étaient droitiers[534] (fig. 72a, b).

6.4. Les pochoirs

Après avoir appliqué les couleurs au pinceau, les peintres peuvent compléter les fonds à l'aide de motifs appliqués au pochoir. Le pochoir est un modèle dans lequel est découpé un motif généralement géométrique et qui, appliqué sur la surface à décorer, permet soit d'en graver les contours, mais nous n'en avons pas d'exemples dans ce corpus, soit de le peindre directement en passant le pinceau sur l'ensemble de l'objet qui fait fonction de cache pour les parties réservées. La plaque est donc évidée d'un motif ornemental qui permet de le reproduire très rapidement, de manière régulière et répétitive. Le pochoir permet aux peintres et à leurs aides de produire des motifs normalisés[535]. Le pochoir est plaqué sur la surface à décorer et est recouvert de peinture, à la brosse, au pinceau ou peut-être à l'aide d'éponges de tissu. Une fois le pochoir retiré, le motif est coloré selon la forme créée par la découpe[536]. L'utilisation du pochoir semble assez peu compatible avec l'enduit frais qui formerait une surface relativement molle dans laquelle il pourrait s'enfoncer. L'enduit pourrait éventuellement adhérer au pochoir. En revanche, l'utilisation de cet outil est plus aisée sur une surface sèche et solide, ce qui explique son utilisation pour les peintures *a secco*. L'usage du pochoir se reconnaît à la répétition mécanique du modèle et aux petites irrégularités sur les contours des motifs qui proviennent des applications successives[537]. Le pochoir s'emploie sur les fonds de scènes des églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2,

[534] BERTRAND, 2001, p. 197.
[535] ZANARDI, BLAMOUTIER, 1999, p. 46.
[536] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOKE, VALLET, SRSA, 2015, p. 140.
[537] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 17.

5), de Descartes (campagne 5), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 73a, b) et à la cathédrale de Tours (campagne 4)

Paul Philippot, Paolo Mora et Laura Mora indiquent que la date d'apparition du pochoir est difficile à situer, mais que son emploi est courant à partir de la fin du XIVe siècle[538]. Dans ce corpus, la première peinture murale avec pochoir a été réalisée entre le milieu et la fin du XIIIe siècle et se trouve dans l'église de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), puis à la fin du XIIIe siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Les exemples de l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et de la cathédrale de Tours (campagne 4) montrent que l'emploi du pochoir perdure au XIVe siècle et se fait plus fréquent au XVe siècle à Rigny-Ussé (campagne 4), à Descartes (campagne 5) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5).

Les motifs se complexifient à mesure que l'on avance dans le Moyen Âge. En effet, vers la fin du XIIIe siècle, le motif du pochoir dans l'église de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3) est une simple quintefeuille, à laquelle s'ajoutent des disques et des trèfles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2, fig. 73a, b). La quintefeuille s'emploie toujours au XIVe siècle dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les motifs des pochoirs se diversifient aux XIVe et XVe siècles et peuvent coexister sur une même scène. Dans la cathédrale de Tours (campagne 4), on utilise un pochoir au motif de fleur stylisé rappelant les brocarts des étoffes. Un nouveau motif de fleur aux pétales fins et pointus apparaît à Descartes (campagne 5). Trois types de pochoirs sont utilisés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) : une quintefeuille remplie de points et inscrite dans un cercle, une fleur de lys avec deux points et une fleur à cinq pétales triangulaires entourée de points dessinés à main levée. À Rigny-Ussé (campagne 4), cinq motifs ont été colorés à l'aide de pochoir : des étoiles à six branches jaunes sur la voûte, du houx rouge sur le mur sud ou noir sur le mur nord, du houx rouge avec des feuilles vertes ainsi que des feuilles avec tige vertes pour le fond des orants et une fleur stylisée rouge imitant le brocart des étoffes dans l'ensemble de la dernière travée du chœur. Dans ce corpus, les semis de motifs au pochoir habillent les fonds de scènes. Les couleurs varient, mais les peintres

[538] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 151.

utilisent principalement le rouge, parfois le blanc pour les fleurs à Descartes (campagne 5), le noir, le jaune ou encore le vert à Rigny-Ussé (campagne 4).

Christine Leduc-Gueye constate en Anjou au XVe siècle que le goût renouvelé pour les décors couvrants favorise l'utilisation et le perfectionnement du pochoir pour des motifs généralement stylisés telle que les fleurs, ce que l'on observe également en Touraine. Le matériau employé pour réaliser les pochoirs de ce corpus n'est pas connu. Les pochoirs devaient être semi-rigides, pouvoir être entretenus, lavés pour être réutilisés et pouvoir se ranger facilement pour le transport. L'emploi de papier, parchemin ou carton paraît peu probable, car ces matériaux sont trop coûteux et réagissent mal à l'eau. Leur emploi répété sur le mur, avec une peinture liquide, implique le gondolement du pochoir et le rendrait inutilisable assez rapidement. Par ailleurs, ces matériaux risquent également de se détériorer rapidement au lavage. Les pochoirs découpés dans une planche de bois de fine épaisseur offriraient l'avantage de résister à l'eau, donc aussi au lavage, et aux déformations liées à l'utilisation répétée d'un mélange de pigments et d'eau. La faible épaisseur de la planche et l'utilisation d'essences plus flexibles permettraient d'adapter le pochoir à la courbe d'une voûte. En revanche, son emploi serait impossible sur les nervures des arcs et des colonnes, ainsi que sur des surfaces aux reliefs plus marqués. Suivant leur grandeur, le transport de planches ne serait pas forcément aisé. Les peintres employaient plus probablement des pochoirs découpés dans la peau. Ce matériau est résistant à l'eau, facile à nettoyer et à faire sécher. Les peaux peuvent être de grandes surfaces puisqu'il suffit de les rouler pour les ranger et les transporter. Ainsi, on peut découper un seul motif répété sur une même peau avec un espacement standardisé pour gagner en temps de réalisation et en régularité. La souplesse de la peau la rend adaptable à toutes les surfaces. Enfin, la présence de cuir est assez courante sur les chantiers de construction donc son approvisionnement relativement aisé.

6.5. Les cabochons

L'utilisation de dorure et de cabochons n'a été détectée que sur des peintures de la cathédrale de Tours. L'emploi de pierreries, dont il ne reste que les petites excavations dans le support mural, est attesté sur les nimbes de la Vierge et de l'Enfant (campagne 2) et celui de l'évêque (campagne 5, fig. 74). Ces deux œuvres ont respectivement été attribuées au début du XIVe siècle et à la fin du XVe siècle, mais l'utilisation de cabochons en peinture murale n'est en rien

une nouveauté et existe au moins depuis la période romane[539]. L'emploi de verre est d'ailleurs bien connu, notamment sur les médaillons qui couronnent le décor d'arcatures aveugles du mur de soubassement de la chapelle haute de la Sainte Chapelle à Paris. Le décor peint, réalisé avant 1254, se compose d'un cadre en forme de quadrilobe réalisé à partir de stuc doré. Au milieu, une scène peinte sur pierre se détache en léger relief sur un fond alternativement de verre bleu orné de motifs dorés ou de pierre guilloché et doré[540]. Les fonds gaufrés et dorés réalisés à partir d'une feuille d'étain sont fixés avec une résine sur une couche d'ocre jaune. Ces fonds de verre illustrent au XIIIe siècle la technique du « verre églomisé », selon l'appellation du XVIIIe siècle. Cette technique, déjà connue pendant l'Antiquité, était assez répandue à l'époque gothique, notamment sur le jubé de la cathédrale de Bourges[541].

Dans ce corpus, la dorure s'utilise sur les nimbes des campagnes 1, 2 et 7, sur les bijoux de la Vierge (campagne 2), et sur les blasons et les rinceaux (campagne 3, fig. 74). Ces campagnes sont réalisées entre la fin du XIIIe et la fin du XVe siècle. Les dorures sont généralement localisées sur les auréoles ou couronnes des personnages importants (Christ, Vierge, Rois), sur des attributs (clefs, calices, bijoux…), sur les vêtements pour simuler les riches étoffes ou sur des motifs décoratifs, floraux ou astraux. L'utilisation de dorure en peinture murale remonte au moins au XIe siècle avec l'exemple des peintures de l'absidiole sud de l'église Saint-Nicolas de Nogaro dans le Gers[542]. Les traités de Théophile (XIIe siècle) et de Cennini (vers 1400) évoquent deux techniques de dorure. Aurélie Mounier observe que la mise en œuvre des feuilles métalliques se diversifie et se complexifie en fonction du motif à représenter et de l'effet recherché. Plus tardivement, à partir du XVe siècle, la technique du brocart appliqué a été mise en évidence[543].

[539] COURTILLE, 2002, p. 7.
[540] MAIREY, 2001, p. 76.
[541] MAIREY, 2001, p. 77.
[542] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 35.
[543] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 35.

6.6. Le brocart appliqué

Le brocart appliqué est une technique de peinture en relief reproduisant les fils d'or et d'argent des « brocarts », c'est-à-dire de l'étoffe de soie rehaussée de dessins brochés d'or et d'argent. Ces motifs ornementaux présentent un léger relief. Ils sont fabriqués à partir d'une matrice gravée en bois ou en métal. Une feuille d'étain est souvent déposée et tamponnée sur la plaque gravée afin que les motifs apparaissent. Un mélange à base de cire ou de colle protéinique chargée de craie est coulé dans le moule. Le motif en relief, démoulé, est ensuite fixé à l'aide d'un adhésif sur le support ou la couche colorée[544].

Le brocart appliqué s'emploie sur certaines peintures de la cathédrale de Tours (campagnes 5, 7) et dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7, fig. 75). Aurélie Mounier et Floréal Daniel observent que son utilisation connaît un essor entre le milieu du XVe siècle et le milieu du XVIe siècle. La même constatation peut être faite dans ce corpus, car les campagnes 5 et 7 de Tours et la campagne 7 de Saint-Christophe-sur-le-Nais ont été réalisées au cours du XVe siècle.

La pose des brocarts appliqués intervient dans les dernières étapes de la mise en œuvre des couleurs, sans toutefois être la dernière. En effet, la feuille métallique peut être rehaussée d'ombres et de lumières. Dans la cathédrale de Tours (campagne 5), les losanges au brocart du nimbe de l'évêque sont rehaussés de blancs sur la partie gauche du motif et ces lumières sont à mettre en lien avec les rayons lumineux provenant de la baie de la chapelle. Aussi, par son emplacement et l'emploi du brocart appliqué que l'on retrouve fréquemment sur les panneaux, cette peinture semble faire office de retable mural. Quelques traces de pigments bleus et blancs recouvrent certaines plaques de la cape de saint Gilles dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Par ailleurs, à Ponthoz, le brocart appliqué se compose d'une feuille d'étain

[544] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 38.

parfois recouverte de peinture peut-être pour donner un aspect juteux aux grenades[545]. L'ajout de peinture sur les brocarts permet de capter la lumière et de faire scintiller le motif. De fait, la lumière et les reflets que la peinture procure et la matière vont de pair[546].

Ces brocarts appliqués décorent le fond des scènes, imitant des tentures ou le tissu précieux des vêtements comme à Tours (campagne 7), le col d'un évêque à Tours (campagne 5) et la cape de saint Gilles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), ou encore pour souligner les attributs iconographiques d'un saint, car le brocart appliqué imite des pierreries du nimbe d'un évêque et rehausse sa crosse à Tours (campagne 5), les crosses de l'évêque et de l'abbesse à Tours (campagne 7), ainsi que le bâton de saint Gilles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). À Tours (campagne 7), les brocarts appliqués du fond se composent de deux motifs : l'un en bouquet de chardons et l'autre en grandes feuillées. Ils agrémentent le centre de chaque module. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), la cape de saint Gilles est ornée de fleurs inscrites dans des carrés entourés par un hexagone. Ces deux décors simulent les tentures ou le tissu précieux des vêtements. Les brocarts mettent le plus souvent en valeur les nimbes, les ornements vestimentaires, les draps d'honneurs, les livres ou tout objet métallique (pièce d'armure, armes, bijoux…), des motifs variés souvent employés pour le fond (étoiles, végétaux) ainsi que certains emblèmes ou motif héraldiques (armoiries, devises)[547]. Les applications de brocarts dans les deux exemples de Tours et de Saint-Christophe-sur-le-Nais correspondent donc à une disposition fréquemment observée.

En France, le brocart appliqué se trouve, sans exhaustivité, sur le tombeau de Louis II d'Anjou dans le chœur de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers[548], en Auvergne dans l'église Saint-Bonnet-le-Château pour les étoiles, la boucle de ceinture et la devise « esperance » attribuée à Louis II de Bourbon sur les ceintures (1410-1420), à la chapelle du Sépulcre à Aumale (Haute-Normandie) pour les étoiles de la voûte (1520)[549] ou encore pour les vêtements[550] dans la chapelle Saint-Exupère de Blagnac en Haute-Garonne au XVIe siècle. De fait, la technique est

[545] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 180.
[546] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 341.
[547] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[548] LEDUC, 2007, p. 28, 66-69.
[549] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 348.
[550] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 39.

commune pour la sculpture et la peinture murale. En Belgique, les exemples d'applications métalliques ne concernent que quelques rares ensembles de qualité technique et stylistique exceptionnelle, tous datés du XVe siècle. Le brocart appliqué est attesté pour les sculptures et les fonds du décor peint qui accompagne le groupe sculpté de la Mise au tombeau de la collégiale Saint-Vincent de Soignies, attribué au troisième quart du XVe siècle. Le brocart s'utilise également sur un globe terrestre sur lequel reposent les pieds du Christ du Jugement dernier dans l'église Saint-Léonard de Zoutleeuw, à la fin du XVe siècle. On en trouve sur les vêtements et le pourtour des nimbes de la Crucifixion de l'église Notre-Dame de Dendermonde, datée du second quart du XVe siècle. Enfin, le brocart appliqué est utilisé sur le nimbe du Christ de la Crucifixion de l'église Sainte-Catherine de Diegem, attribuée au troisième quart du XVe siècle[551]. La technique du brocart appliqué se trouve également sur d'autres supports : sur l'ancien jubé de la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre) vers 1350 ou encore sur les motifs des étoffes et ceux du fond du décor peint accompagnant le tombeau de l'évêque Otto III de Hachberg à la cathédrale de Constance en 1445[552], ou sur un retable allemand de 1487, saint Luc peignant la Vierge, provenant de l'ancienne église des Augustins de Nürnberg[553]. Ces différents cas illustrent que l'emploi de feuilles métalliques est plus courant que l'on a pu le croire, mais leur usage est réservé aux œuvres prestigieuses.

Les fonds dorés ou argentés ou des motifs d'or ou d'argent sont très courants dans les manuscrits précieux et les panneaux peints, l'emploi de la matière métallique dans la peinture murale médiévale est moins fréquent, en dehors de l'Italie. Les applications métalliques sont attestées dans la peinture religieuse et profane. On en dote les peintures luxueuses : par exemple les peintures murales funéraires dans les églises et les cycles exceptionnels dans des demeures privées[554]. L'utilisation du brocart appliqué ne se trouve que dans deux édifices du corpus et

[551] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[552] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 347.
[553] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 350.
[554] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.

principalement dans des campagnes picturales effectuées dans un site d'importance à savoir la cathédrale de Tours. Souvent, il s'agit d'ensembles exceptionnels créés par des seigneurs laïcs ou prélats de première importance[555]. Toutefois, l'utilisation de cette technique uniquement dans des sites de prestige tend à être nuancée par la présence de brocart appliqué dans l'église paroissiale de Saint-Christophe-sur-le-Nais. Pour des périodes antérieures, Carlos Mancho a souligné que les peintres de l'ensemble peint du XIIe siècle de Sorpe avaient utilisé des matériaux précieux, tels que du lapis-lazuli, de l'étain et du plomb, alors que le bâtiment n'était qu'une église paroissiale[556]. Le choix des matériaux ne dépendait pas des peintres, mais plutôt du concepteur ou commanditaire du décor. L'auteur reconnaît à Sorpe un promoteur avec des moyens financiers importants par rapport à des centres plus puissants et, qui avait la volonté d'enrichir un bâtiment apparemment modeste. Nous pouvons envisager une situation analogue dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

En plus de l'emploi de la technique du brocart, sa préciosité pourrait provenir des matériaux employés. Dans la cathédrale de Tours (campagne 5), l'oxydation orangée du métal suggère la présence de fer dans ce brocart. Il faudrait donc recourir à des analyses en laboratoire pour caractériser les métaux utilisés pour les plaques : étain, argent, or ou alliage.

[555] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[556] MANCHO, 2016, p. 173.

Chapitre 7 : L'identité des peintres

Après avoir abordé les différentes étapes du déroulement du chantier à l'échelle d'un atelier, nous tenterons à partir des sources disponibles de cerner le statut du peintre : clerc ou laic, maître ou apprenti et les noms ou les titres par lesquels il est désigné. Enfin, la notion d'attribution sera abordée à travers la reconnaissance de plusieurs mains.

L'organisation d'un chantier de peinture est assez peu connue concernant le Moyen Âge central. Le terme d'atelier, émanant de textes plus tardifs, est transposé sur des chantiers des XIe et XIIe siècles par l'historiographie mais sans s'attarder sur les éléments que cela implique : un maître accompagné de plusieurs peintres et des commis qui étaient peut-être dans le même temps des apprentis, sans que l'on sache si les équipes étaient stables ou constituées à l'occasion d'une commande spécifique. Comme le souligne Marcello Angheben, la notion d'atelier suppose également que le maître forme des apprentis, ce qui implique que la facture puisse sembler moins maîtrisée, et que l'on peut l'attribuer à l'un d'entre eux ou à un peintre moins aguerri[557], comme dans la crypte de Tavant. On suppose également que le maître impose à son équipe un style ou du moins des normes destinées à harmoniser l'ensemble de l'œuvre. Même si ces interprétations sont hypothétiques, l'analyse formelle permettra de confronter les œuvres à ces différents scénarios et d'en questionner la véracité.

7.1. Les recherches en archives

En l'absence d'inscriptions ou d'autographes directement sur les peintures, l'identité des peintres peut être appréhendée par les recherches en archives. Qui sont les peintres : sont-ils des professionnels, des apprentis en cours de formation intégrés à un atelier itinérant, des ecclésiastiques qui peignent l'église qu'ils occupent ou appartenant à leur réseau monastique ?

S'il est possible de reconnaître un même atelier ou peintre au sein d'un bâtiment en se fondant sur des observations relevant de la technique et du style, suivre un atelier d'un bâtiment à l'autre

[557] ANGHEBEN, parution prévue en 2022.

pose plusieurs difficultés : la possibilité que le peintre n'ait peint qu'un édifice, la destruction des peintures, la distance géographique trop important entre deux œuvres, ou encore l'évolution de la technique et du style du peintre qui est difficile à appréhender en l'absence d'archives attestant l'auteur de l'œuvre. Dans ce corpus, nous avons pu attribuer, grâce à l'étude de la technique et du style, des scènes localisées en différents endroits d'un bâtiment à un même atelier ou peintre, c'est-à-dire à une même campagne, mais nous n'avons pas mis en évidence le parcours d'un peintre ou d'un atelier d'un édifice à l'autre.

À la fin des chartes, la consultation des listes des témoins et de leur fonction, *colorator* ou *pictor* en latin médiéval pour identifier les peintres, permet de retrouver les noms et de savoir si la personne était un laïc ou un religieux et éventuellement de suivre leur itinérance. La recherche d'informations sur les peintres dans les cartulaires tourangeaux et dans les archives de chacun des édifices du corpus s'est révélée infructueuse. L'investigation a donc été étendue aux diocèses environnants : le cartulaire manceau de Marmoutier[558], celui du Dunois[559] et du Vendômois[560], ainsi que le cartulaire de la Trinité à Vendôme[561]. Nous n'avons relevé de mention de peintre ni dans le cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, ni dans celui pour le Dunois. En revanche, on trouve la mention d'un « *ingeniator* », un laïc nommé Gibertus, dans une charte de 1096[562] dans le cartulaire du Dunois, qui relève donc vraisemblablement de l'architecture, mais pas de la peinture.

Puis, on trouve plus tardivement la mention du moine Rufus ou Robertus qui occupe la fonction de *scriba* au XIe siècle dans le cartulaire manceau de Marmoutier[563], mais il s'agit

[558] Cartulaire manceau de Marmoutier, voir LAURAIN, 1945.
[559] Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, voir MABILLE, 1874.
[560] Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, voir TREMAULT, 1883.
[561] Cartulaire de la Trinité de Vendôme, Paris, Picard et fils, 1893.
[562] Charte LXIV, 1096, Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, voir MABILLE, 1874, p. 57.
[563] Cartulaire manceau de Marmoutier, Arch. De la Sarthe, H 362 / Bibl. Nat. Lat. 5441, tome 1, p. 229, voir LAURAIN, 1945, p. 126.

vraisemblablement d'un peintre scribe, peut-être enlumineur, mais probablement pas d'un peintre sur les murs. En 1180, le moine Guillelmus est qualifié de *scriptor* à Torcé[564] et devrait avoir une fonction similaire à celle de Rufus. Dans le même cartulaire entre 1104 et 1124, le laïc Petrus est qualifié de *pintor* au Mans[565]. Ces trois mentions montrent que l'on distingue le scribe, peut-être l'enlumineur, du peintre. Le peintre, sur chevalet et/ou sur mur sans que la distinction soit faite, était un laïc dans le cas de Petrus alors que la réalisation des manuscrits était confiée à des moines. On peut donc en déduire d'après ce cartulaire, avec prudence, que les peintres étaient plutôt des laïcs.

Les trois mentions de peintres laïcs, chacun qualifié de *pictor*, dans le cartulaire de la Trinité à Vendôme abondent en ce sens. En 1199, deux peintres laïcs, Robin et Davi, servent de témoins au seigneur André d'Alluyes au Château[566]. Le peintre Davi réapparaît comme témoin en 1211 pour Jean II d'Alluyes[567]. Les deux mentions du peintre Davi semblent mettre en évidence de rattachement d'un peintre à un seigneur et/ou sa famille, comme un peintre attitré. Ainsi, la consultation des cartulaires montre que les travaux de peinture, probablement sur les murs, étaient plutôt confiés à des professionnels laïcs, au moins entre les XIe et XIIIe siècles, et certainement après. Le fait que les travaux de peinture soient confiés à des peintres professionnels n'est pas étonnant au regard des techniques à maîtriser, qui demandent une formation et de l'expérience spécifique inhérente au support.

À Bourges, les archives de la fin du XVe siècle livrent les termes d'« imagier », « faiseur d'images », « imageur », qui renvoient aux sculpteurs pouvant combiner cette activité avec celle du vitrail, de l'enluminure ou de la peinture sur bois ou toile. Toutefois, la peinture murale

---

564 Cartulaire manceau de Marmoutier, Arch. De la Sarthe, H 375, p. 1, n°2, voir LAURAIN, 1945, p. 169.
565 Cartulaire manceau de Marmoutier, Bibl. municipale du Mans, ms. 100, n° 85 / Bibl. Nat. LAT. 5441, p. 249, voir LAURAIN, 1945, p. 370.
566 Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, AD Loir-et-Cher, ms. 5419, f. 36 voir TREMAULT, 1883, p. 498.
567 Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, AD Loir-et-Cher, ms. 5419, f. 34, voir TREMAULT, 1883, p. 31.

n'est pas mentionnée[568]. On dénombre à Bourges une cinquantaine de peintres, enlumineurs et verriers entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle, soit autant qu'à Tours à la même époque. Cependant, si certains de ces peintres utilisaient d'autres supports (tapisserie, broderie, cartons de sculptures, plans, vitraux), aucun ne peut être formellement associé à des décors monumentaux[569], ce qui montre bien la spécificité de la peinture murale.

7.2. L'évolution de la manière de peindre

Dans ce corpus, dix-sept campagnes picturales ont été réalisées selon une technique mixte issue de la fresque : les églises de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1 et 2), de Cangey (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), Rivière (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 2), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3, 5), le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2), la chapelle du Liget (campagne 1) ainsi que la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 2) et la collégiale Saint-Mexme (campagnes 2, 3) à Chinon.

Comme indiqué dans les chapitres précédents, l'emploi de cette technique induit une mise en œuvre des premières étapes colorées sur enduit frais tandis que la peinture est achevée à sec avec un liant. Généralement, le peintre rattrape l'irrégularité du mur, particulièrement lorsqu'il est composé de moellons, avec l'*arriccio*, recouvert dans un deuxième temps par l'*intonaco*. L'*intonaco*, appliqué en une ou plusieurs couches, suffit pour créer l'interface entre la maçonnerie et les pigments lorsque le mur est appareillé. De ce fait, l'épaisseur et le nombre des couches varient en fonction de la qualité de l'appareil des murs. En revanche, dans quatre exemples, les peintres conservent l'*arriccio* alors que l'appareil des murs est régulier : les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 1), la chapelle du Liget (campagne 1) et la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3). Il est probable que la fonction de réserve d'humidité de l'*arriccio* pour peindre sur enduit frais plus longtemps en soit la raison. La stratigraphie des mortiers a été considérablement simplifiée au Moyen Âge

[568] GOLDMAN, 2017, p. 59-63.
[569] GOLDMAN, 2017, p. 65.

par rapport à la peinture murale romaine : le lissage de l'*intonaco* tend à disparaître puisqu'il ne se trouve qu'à Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget. Le polissage de la peinture pour la rendre brillante a été abandonné.

L'atelier pouvait tracer une *sinopia* sur la couche précédant l'*intonaco* destiné à recevoir les pigments, afin de définir sur le mur l'ébauche du projet et de délimiter la portion d'ouvrage à réaliser en une journée de travail. L'utilisation de ce procédé, qui est apparemment assez exceptionnel pour la peinture romane, ne se retrouve que dans l'église de Rivière (campagne 1) et au prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 76). La *sinopia* témoigne de l'organisation du travail avant de peindre le mur et confirme que le programme iconographique était conçu au préalable. L'application des plages d'enduit, qui sont rapidement colorées, s'effectue en adéquation avec la composition peinte, car les raccords tendent à délimiter des unités de composition ou des configurations décoratives, même si les joints ne coïncident pas toujours parfaitement avec les contours des figures puisqu'ils divisent parfois des personnages comme à Rivière.

Lorsque le joint déborde sur la surface d'enduit adjacente, son examen permet d'établir la chronologie relative des étapes de travail[570]. Il devient possible d'appréhender la conception de l'agencement décoratif puisque l'observation du système d'application des enduits permet d'identifier l'ordre, mais aussi le rythme, selon lequel la peinture progresse au jour le jour. On observe alors deux grands types de répartition des joints, toujours guidé par l'iconographie. Dans le premier cas, la composition s'articule autour d'un personnage central, par exemple un Christ en majesté (fig. 77). La peinture est divisée en quatre parties : on commence par enduire et peindre le centre, c'est-à-dire le sujet majeur, avant de progresser de haut en bas. Cette division permet à deux équipes de réaliser le décor de la voûte, afin d'optimiser les ressources humaines et le temps de travail.

Le deuxième cas concerne les cycles qui s'étagent en registres : les peintres posent leurs surfaces d'*intonaco* en *pontate*, en appliquant toujours les surfaces d'enduit de haut en bas (fig. 78). Sur les berceaux, on commence par poser la première *pontata* au sommet du berceau

[570] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

puis les suivantes en descendant sur les côtés afin que deux équipes puissent réaliser les registres situés les uns en face des autres. Parfois, la *pontata* est divisée par des joints verticaux qui délimitent une scène. Dans l'ensemble des peintures de ce corpus, le recouvrement des enduits indique que la pose s'effectuait de la gauche vers la droite, c'est-à-dire dans le respect du sens de lecture du cycle narratif. Dans la nef de Saint-Savin, Carolina Sarrade a démontré que les peintres enduisent et colorent les surfaces d'ouest en est sur la voûte nord et dans le sens contraire d'est en ouest sur la voûte sud, c'est-à-dire dans le sens de lecture des scènes et des inscriptions les accompagnants[571]. Toutefois, ce n'est manifestement pas la seule manière de procéder puisque les surfaces semblent être enduites à l'inverse de la chronologie narrative à la chapelle du Liget, c'est-à-dire de la droite vers la gauche (campagne 1). Ce cas n'est pas isolé, car Marcia Kupfer indique que le peintre de l'église de Vic enduit et peint à l'inverse du sens de narration[572]. Malheureusement, l'auteure ne soumet, dans son article, aucune photographie des raccords d'enduit et aucun relevé légendé indiquant l'emplacement de ces raccords et le sens de recouvrement des surfaces. Il est donc difficile de vérifier cette information.

À partir de ces éléments, il est possible de proposer une hypothèse de restitution d'un chantier pictural roman à travers l'exemple le mieux conservé de Rivière (campagne 1, fig. 49). Après l'application de la *sinopia*, on enduit le premier panneau pour recevoir les premières étapes colorées sur enduit frais. Pour gagner du temps, le peintre pouvait achever la mise en couleur de la première surface à sec pendant qu'un autre enduisait la deuxième surface et appliquait les premières étapes colorées sur l'enduit encore frais. Le procédé se répétait, le deuxième peintre achevant la peinture de la deuxième surface à sec pendant qu'un autre enduisait la troisième surface et y appliquait les premières étapes colorées sur enduit frais. Toutefois, chaque chantier offre ses propres contraintes, le nombre de couches préparatoires varie selon l'appareil et la mise en œuvre peut être simplifiée en raison d'une iconographie moins ambitieuse, ou des moyens financiers disponibles, ce qui peut se traduire par exemple par l'absence de *sinopia* et modifier le déroulement global de la mise en œuvre.

[571] SARRADE, rapport, 2016.
[572] KUPFER, 1986, p. 115.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, il semblerait que les trous de boulin ayant servi au montage des maçonneries aient été réemployés pour l'échafaudage de la peinture (fig. 80). Une fois que le niveau de circulation de l'échafaudage est planchéié, le précédent devient inutile et est donc démonté. L'enduit est appliqué de haut en bas pour éviter de salir les surfaces inférieures et on démonte progressivement l'échafaudage afin de réutiliser les platelages.

La surface est enduite puis rapidement colorée. La première étape consiste en la mise en place de lignes de construction sur enduit frais, qui peuvent être tracées au pinceau, battues au cordeau et, plus rarement, incisées. Après avoir placé les éléments géométriques de la composition, le peintre dessine les silhouettes de ses personnages à l'aide de son dessin préparatoire, le plus souvent tracé en rouge. Une fois que la composition est esquissée, le peintre peut la mettre en couleur. La palette chromatique romane se compose principalement de rouge, de jaune et de blanc. Le noir s'emploie dans la très grande majorité des campagnes. Le vert est assez fréquent sans être automatique. En revanche, le bleu est plus rare et réservé aux éléments sacrés.

Les pigments employés correspondent majoritairement à des pigments compatibles avec la fresque à savoir les terres naturelles et les ocres, qui offrent une gamme étendue de couleurs. Leur facilité d'utilisation, leur abondance dans des gisements locaux et leur faible coût en font des pigments très courants dans la peinture romane. Les conseils des traités de peintures et les analyses physico-chimiques tendent à démontrer que les pigments incompatibles avec la chaux étaient appliqués à sec avec un liant organique. Par ailleurs, les peintres romains appliquaient également certaines étapes à sec[573]. L'emploi de la technique mixte résulte donc d'une adaptation aux pigments employés, mais également d'une volonté de contourner les difficultés de la fresque.

Lorsque Stéphane Treilhout évoque les fresques de la Renaissance, il met en évidence le nombre très restreint de couches superposées. Selon l'auteur, la stratigraphie ne comporte qu'une ou deux couches picturales. De fait, la technique de la fresque limite fortement les superpositions et les repentirs, car la multiplication de passages répétés du pinceau sur l'enduit risquerait de le gâcher. L'emploi de la fresque pose donc de réelles difficultés aux peintres et

[573] TREILHOU, 2020, p. 252.

demande une grande maîtrise du pinceau. Cette difficulté à superposer les couches peut donc être considérée comme la spécificité de la fresque. Réduire le nombre de couches implique de ne pas avoir droit à l'erreur, au repentir, ne pas avoir recours à des sous-couches ou très peu, mais aussi réduire l'épaisseur des couches et donc limiter leur possibilité de bien recouvrir le fond. Ces inconvénients n'apparaissent pas dans une technique à sec : il suffit d'attendre le séchage d'une couche pour appliquer la suivante sans qu'elles se mélangent. Contrairement à la fresque, la technique de la détrempe permet d'utiliser de nombreuses strates colorées et des sous-couches[574].

Enfin, si le phasage de la mise en œuvre des couleurs est souvent assez similaire, les ateliers se distinguent les uns des autres par le nombre de couches colorées. On dénombre en moyenne entre quatre et cinq couches colorées sur les visages. Les exemples suivants se détachent du reste du corpus par l'usage d'un nombre plus élevé de couches, ce qui se traduit par un modelé plus travaillé : six couches à Rivière (campagne 1) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), sept couches à Rigny-Ussé (campagne 4). Ainsi, le nombre réduit de strates utilisées par un atelier se traduit sur l'œuvre par un rendu plus graphique, ou le dessin occupe une place prépondérante au détriment du modelé : à Beaulieu-les-Loches (campagnes 2 et 3), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 6), à Descartes (campagne 3). La combinaison de ces couches et leurs ordres d'apposition contribuent également à différencier les ateliers et à les caractériser : une sous-couche jaune sous les aplats verts dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, l'utilisation de *verdaccio* ou de pseudo-*verdaccio*, la pose des vêtements avant les carnations, la pose précoce du fond ou encore la coloration des bordures en début ou en fin de réalisation.

Les peintures réalisées *a secco* sont mises en œuvre entre le milieu du XIIe siècle et le XVe siècle : dans les églises de Rochecorbon (campagnes 4, 5), d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5, 7, 8), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 4, 5), de Cormery (campagnes 1, 2), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, 9), de Sorigny (campagne 1), à la cathédrale de Tours (campagnes 1 à 7) ainsi que à la chapelle Sainte-Radegonde

[574] TREILHOU, 2020, p. 252-253.

(campagne 3) et de la collégiale Saint-Mexme (campagnes 4, 5, 6, 7) de Chinon. En revanche, la Vierge à l'Enfant, peinte à Rigny-Ussé au début du XIVe siècle, résulte apparemment de la combinaison d'une mise en œuvre sur enduit frais et à sec avec apport d'un liant (campagne 3).

Les pigments des peintures murales réalisées *a secco* sont mélangés à un liant puis appliqués sur une surface sèche, le plus souvent un badigeon. L'emploi d'un *arriccio* pour faire l'interface entre la maçonnerie et le badigeon se justifie lorsque l'appareil du mur est irrégulier et/ou lorsque les joints sont très visibles. Quand le mur est soigneusement appareillé, les peintres y appliquent directement le badigeon, passé en une ou plusieurs couches. La peinture *a secco* offre également la possibilité de repeindre facilement sur des décors antérieurs, sans avoir à les détruire.

Plusieurs liants peuvent être employés et sont choisis selon l'esthétique recherchée, car les liants organiques offrent une finition plus mate tandis que les huiles apportent de la brillance, les réactions chimiques des pigments ou le support. Ces liants, qui peuvent être combinés, permettent un travail approfondi sur les couleurs, mais présentent l'inconvénient d'être moins solides dans le temps qu'une peinture réalisée sur enduit frais. Les peintures qui ont fait l'objet d'identification du liant en laboratoire montrent que les peintres de ce corpus utilisent majoritairement une colle d'origine animale et des liants à base de chaux du XIIe au XVe siècle. L'emploi de l'huile comme liant a tendance à se généraliser au XVe siècle, mais les exemples des cathédrales de Tours (campagne 3), d'Angers (1270-1280)[575] ainsi que les repeints des peintures de la collégiale Notre-Dame-la-Grande à Poitiers montrent que l'huile s'utilise dans la peinture murale dès le XIIIe siècle. À travers ces trois exemples, l'utilisation précoce de l'huile en peinture murale semble s'implanter dans des édifices d'importances qui pourraient justifier la recherche d'innovation dans la technique picturale.

Les ocres, les terres naturelles et le charbon sont dans la continuité des peintures romanes. L'utilisation de liants facilite la pose des couleurs et élargit la gamme chromatique. Le chlorure de cuivre, l'azurite et le vermillon s'ajoutent dans les peintures gothiques, sans qu'il soit possible de déterminer leur date d'apparition en l'absence d'analyses systématiques.

[575] SUBES-PICOT, 1992, p. 86.

La mise en œuvre des peintures *a secco* est simple. Elle consiste en un badigeonnage de la surface, qui une fois sec, est recouvert par les strates picturales. Un *arriccio* peut faire l'interface entre la maçonnerie et le badigeon pour masquer les irrégularités de la construction. La peinture sur badigeon sec permet d'une part, de diviser les taches entre les maçons et les peintres et d'autre part, de rendre les peintres indépendants des maçons, car la pose des couleurs se fait sur une surface sèche. Le badigeonnage et la mise en couleur à sec permettent de couvrir de grandes surfaces beaucoup plus rapidement. La mise en œuvre sur badigeon sec laisse peu d'indices sur le déroulement du chantier : son rythme, l'ordre de réalisation des scènes et des personnages, les niveaux de planchers des échafaudages et le type d'échafaudage utilisé. Toutefois, l'exemple de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) montre que le chantier est optimisé, car on commence par le Christ central pour ensuite répartir de chaque côté une équipe de peintres afin qu'elles puissent travailler en même temps et sans se gêner (fig. 81).

Cinq campagnes sur trente-quatre présentent des incisions. Le procédé n'est donc pas le plus courant dans la peinture murale gothique, mais son utilisation est similaire sur ces cinq campagnes : elles servent aux tracés géométriques et à indiquer l'emplacement de certaines parties clefs des corps. Les incisions, lorsqu'elles sont présentes, consistent en la première étape de la mise en place de la composition, juste après la pose du badigeon et avant qu'il ne sèche.

Les peintres utilisent ensuite le cordeau pour placer les lignes horizontales de la composition et plus rarement les verticales. La ficelle tendue ou le compas permet de dessiner les éléments circulaires. Ensuite, le dessin préparatoire sert à placer les figures, les architectures et les objets. Il est majoritairement en rouge, plus ponctuellement en jaune et enfin plus rarement en noir. On note l'apparition, dans ce corpus gothique, du dessin préparatoire en brun qui ne se trouvait pas dans les chantiers romans. Si le dessin préparatoire sert à dessiner les contours des figures, la gestuelle des mains, ainsi que les principaux plis et traits des visages, comme dans la peinture romane, l'exemple de l'église de Rigny-Ussé (campagne 3) indique que le peintre cherche la vraisemblance dans le traitement de l'anatomie et dans la chute des drapés (fig. 82). Le peintre dessine d'abord la silhouette complète de la Vierge avant de l'habiller en dessinant les contours de ses vêtements et les plis pour qu'ils tombent correctement, notamment au niveau des genoux. Le peintre cherche donc à adapter la plicature à l'anatomie et s'éloigne du traitement stéréotypé et souvent indépendant des reliefs du corps du dessin préparatoire roman. L'exemple de Rochecorbon (campagne 5) démontre que l'exécution du dessin préparatoire dépend de l'exécutant, car celui-ci se distingue des autres peintres du corpus en esquissant ses figures à l'aide de modules cubiques (fig. 83).

La palette chromatique romane, composée de rouge, jaune, vert, noir et blanc, est déclinée à la période gothique en de nombreuses nuances dont le violet et le turquoise. La simplification de la technique permet un travail plus important sur les couleurs, notamment grâce à l'utilisation de glacis à la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, 7, fig. 84) et à l'église d'Azay-le-Rideau (campagne 3). L'utilisation de la couleur bleue pour les éléments sacrés perdure dans la peinture gothique, mais se fait plus fréquente. L'augmentation de l'utilisation du bleu semblerait corrélée avec l'apparition de nouveaux pigments bleus moins onéreux sur le marché, tel que l'azurite[576]. Le lien entre la date de réalisation de la peinture et sa palette chromatique ne se remarque qu'aux XIVe et XVe siècles. Une première tendance consiste à utiliser une palette restreinte dominée par le rouge à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). La seconde se compose de grisailles à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Descartes (campagne 5).

Comme indiqué précédemment, la première étape de l'élaboration d'une peinture consiste le plus souvent en la pose des incisions, des lignes directrices au cordeau et des dessins préparatoires pour guider le remplissage. Dans l'ensemble le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond : carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. Puis on applique les rehauts colorés, les ombres suivies d'un cerne noir, brun uniquement dans l'église de Rochecorbon (campagne 4), pour les contours. Les badigeons sont souvent laissés en réserve pour les fonds. Cette manière de peindre, qui consiste en une économie de temps et de pigments, apparaît, dans ce corpus, au XIIIe siècle. Si l'ordre de la mise en œuvre des séquences colorées est, dans l'ensemble, assez proche, quelques détails permettent de distinguer les ateliers : l'utilisation d'incisions dans le badigeon encore frais dans cinq campagnes[577], la pose des carnations et des aplats des figures après celle du fond ou des encadrements et non pas directement après le dessin préparatoire

[576] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.
[577] A Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Sorigny (campagne 1), et à Tours (campagne 7).

dans deux exemples[578], l'emploi d'une couche marron sous le bleu à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), l'usage de rehauts jaunes sur les carnations dans trois exemples du corpus[579], la coloration du fond avant les carnations dans deux cas dans la cathédrale de Tours (campagnes 3, 7) ou encore l'achèvement de la mise en œuvre des couleurs par une autre étape que celle des rehauts dans cinq exemples sur trente-quatre[580].

Enfin, l'utilisation de pochoirs s'observe à partir de la deuxième moitié du XIIIe siècle jusqu'au XVe siècle. Les motifs peuvent se complexifier à mesure que l'on avance dans le Moyen Âge. Ils sont réservés aux fonds et aux étoffes et leur pose intervient généralement à la fin de la mise en couleur de la peinture. Les pochoirs pouvaient être en cuir, car résistants à l'eau, nettoyable, facile à ranger, d'un approvisionnement commode, pas trop lourd à transporter et suffisamment souple pour s'adapter aux reliefs des surfaces à peindre.

L'utilisation de dorure et de cabochons n'a été détectée que dans des campagnes picturales se trouvant dans la cathédrale de Tours, parfois associéé à l'utilisation du brocart appliqué. Cette observation tend à confirmer l'ajout de matières autres que picturales dans un contexte financier favorable. Dans ce corpus, la dorure s'utilise sur les nimbes, sur les bijoux de la Vierge et sur des motifs ornementaux. L'emploi de cabochons pour feindre des pierreries est attesté sur les nimbes de la Vierge et de l'Enfant (campagne 2) et celui de l'évêque (campagne 5) et met en valeur des personnages importants.

Les peintures de quatre campagnes ont été complétées par du brocart appliqué. Cette technique s'emploie dans ce corpus dès le début du XIVe siècle dans la cathédrale de Tours (campagne 2), mais, conformément à l'observation d'Aurélie Mounier et de Floréal Daniel, elle connaît un essor au cours du XVe siècle. Le collage de ces plaques métalliques sur le badigeon intervient dans les dernières étapes de la mise en œuvre des couleurs, sans toutefois être la dernière, car elles pouvaient être rehaussées d'ombres et de lumières. Ces brocarts appliqués décorent le fond des scènes, imitant des tentures ou le tissu précieux des vêtements, ou encore pour souligner les

[578] A Tours (campagne 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2).
[579] A la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).
[580] A Saint-Christophe-sur-le Nais (campagnes 2 et 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le Nais (campagne 5) et à Rochecorbon (campagne 4).

attributs iconographiques d'un saint. L'utilisation du brocart appliqué ne se trouve que dans deux édifices du corpus et principalement dans des campagnes picturales effectuées dans un site d'importance à savoir la cathédrale de Tours. Toutefois, l'utilisation de cette technique uniquement dans des sites de prestige tend à être nuancée par la présence de brocart appliqué dans l'église paroissiale de Saint-Christophe-sur-le-Nais, dont on ne sait, toutefois, rien du commanditaire de l'œuvre (fig. 85).

Les procédés picturaux se modifient progressivement entre le milieu du XIIe et le début du XIIIe siècle, qui constitue une période charnière pour l'utilisation des techniques : les peintures de cette période sont réalisées parfois selon la technique mixte issue de la fresque et parfois entièrement à sec. Entre le XIe et le milieu du XIIe siècle, les peintures que l'on peut qualifier de romanes sont exécutées selon une technique mixte issue de la fresque et cet emploi perdure jusqu'au début du XIIIe siècle pour les peintures romanes tardives. À partir du milieu du XIIe siècle, qui coïncide avec l'apparition des voûtes d'ogives gothiques, les peintres commencent à réaliser des œuvres à la détrempe ou à *tempera* pour les peintures gothiques précoces, et cet emploi se généralise jusqu'au XVe siècle. Ainsi, on n'observe pas de véritable rupture à proprement parler entre les techniques romanes et gothiques, mais plutôt des mutations progressives et des expérimentations.

Si l'on revient sur les spécificités de chacune des deux techniques, on observe non seulement un changement dans le style, car le choix de la mise en œuvre participe à l'esthétique du produit fini, mais également dans les indices qui permettent d'appréhender le déroulement du chantier. Dans certains cas, les peintres utilisent la *sinopia* pour guider l'enduisage des plages à enduire, ce qui témoigne d'une véritable préparation physique et tangible du chantier. De plus, lorsque les peintures sont exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, la succession et le raccordement des plages d'enduit rectangulaire à peindre en une journée permettent de restituer leur ordre de pose et d'appréhender la chronologie du chantier. Le travail est réparti en surfaces d'enduit appliquées puis colorées en une journée (8h) avant de passer à la suivante. Les peintres reprenaient la mise en couleur une fois que l'enduit avait suffisamment séché, peut-être le lendemain, pour achever la composition par l'application des dernières strates colorées à sec. On peut supposer qu'une plage d'enduit, dont la taille varie entre 1 et 2 m^{2}, correspond à un peintre, ainsi deux peintres peuvent travailler côte à côte, simultanément et sans se gêner.

De plus, les raccords d'enduit horizontaux des *pontate*, dût à l'emploi d'une technique mixte, permettent de restituer les planchers des échafaudages. Réalisés sur un mur plan, les raccords

entre ces surfaces nous permettent d'estimer les niveaux de plancher des échafaudages comme dans les églises de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Rivière (campagne 1). Sur une abside, le travail s'agence un peu différemment donc on ne retrouve plus les niveaux de plancher, mais les peintres travaillent toujours en journée (*giornate*) comme dans les églises paroissiales de Tavant (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2). Sur les surfaces planes, les *pontate* et les raccords d'enduit verticaux forment un quadrillage et correspondent à peu près aux limites d'une scène comme à Rivière (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 3).

Sur les surfaces concaves comme une abside, la découpe est moins géométrique et correspond plus aux limites d'un personnage. Mais en réalité, ce n'est pas tant la concavité de la surface à peindre qui change l'organisation sur les surfaces à enduire, mais plutôt le thème iconographique développé : lorsqu'un Christ en majesté est peint, souvent sur une abside, les peintres organisent leurs surfaces d'enduit autour de cette figure centrale, qui peut être réalisée en un ou plusieurs morceaux d'enduit. De fait, la technique picturale des peintures romanes, exécutées selon une technique partiellement sur enduit frais, permet d'avoir de nombreuses informations sur ce chantier, surtout son rythme avec ce système de journée. Même s'il ne reste pas de programme pictural complet, on peut estimer à Rivière que les peintres ont mis neuf jours à réaliser les peintures du mur nord, s'ils ne travaillent pas simultanément dessus et sept jours pour le mur sud. Ensuite, l'utilisation d'un enduit frais pour peindre a tendance à conserver les empreintes en profondeur, par exemple l'empreinte d'une main assez enfoncée à Rivière (campagne 1). Par ces indices techniques, il devient donc possible de restituer le déroulement journalier du chantier, l'ordre de pose des enduits et des figures, les outils utilisés et l'emplacement des plateaux de l'échafaudage.

Les techniques de la détrempe et de la *tempera* livrent des indices plus discrets sur le déroulement du chantier. Les tracés préparatoires et les incisions sont toujours utilisés et témoignent de la mise en place de la conception du peintre sur le mur. En revanche, la *sinopia* pour définir les plages à enduire ne se retrouve plus puisqu'on ne peint plus sur enduit frais. On simplifie cette étape par la réalisation d'un badigeon appliqué sur l'ensemble du mur, en une seule fois ou par bandeaux et qu'on laisse sécher. En l'absence de coulures et de trous de boulins, indices que l'on retrouve pour les peintures du bras sud du transept de la cathédrale de Poitiers (vers 1300), il devient très difficile de restituer les planchers de l'échafaudage. Sur un enduit ou un badigeon sec, le peintre n'est plus soumis à la contrainte de temps imposé par une technique sur enduit frais et, surtout, il peut plus facilement modifier sa composition, en

repassant par-dessus, ce qui est impossible sur l'enduit frais qui limite le nombre de couches. La technique de la détrempe est donc plus commode et permet plus de liberté concernant le choix des pigments et la manière de peindre. L'observation de la superposition des strates colorées permet parfois de savoir dans quel ordre les personnages ont été réalisés. Dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), ces superpositions ont permis de déterminer que les peintres ont réalisés dans un premier temps le personnage central avant d'éxécuter les figures latérales et probablement de travailler à deux équipes ou deux peintres, chacun d'un côté de la figure centrale. De fait, les indices de la mise en œuvre des peintures à sec sont plus discrets que pour celles sur enduit frais.

On observe quand même quelques usages pérennes dans la mise en place de la composition et l'utilisation de certains outils : les peintres continuent tout au long du Moyen Âge à placer les repères de la composition à l'aide d'un dessin préparatoire, plus ou moins détaillé selon les ateliers, l'emploi de la ficelle tendue et du compas pour tracer les cercles, le cordeau pour délimiter les lignes droites, le layage des pierres pour l'accroche de l'enduit ou du badigeon et l'utilisation de pinceaux plutôt ronds et fins pour les traits et les contours et la brosse pour les grands aplats.

Au moins deux facteurs d'ordre pratique et esthétique semblent être à l'origine de ce passage de la technique mixte issue de la fresque à la peinture entièrement à sec. La peinture sur enduit frais implique une limite de temps journalière pour peindre, difficulté que les peintres romans et même antiques ont contournée en achevant l'œuvre à sec avec un liant. La deuxième contrainte de la technique sur enduit frais réside dans l'incompatibilité de la chaux avec de nombreux pigments, que les peintres ont à nouveau palliée par des finitions à sec. Aussi, la peinture sur enduit frais ne permet qu'un nombre restreint de strates colorées, généralement moins de trois afin d'éviter de dégrader et de creuser la surface de l'enduit par le passage répété d'un pinceau[581]. L'erreur ou les modifications sont donc peu permises. En revanche, la peinture à sec autorise la superposition de nombreuses strates colorées, puisqu'il suffit d'attendre le séchage entre chacune des poses. Cette liberté dans le nombre de strates offre un confort de travail puisque les peintres n'ont qu'à attendre que les repentirs sèchent pour les recouvrir

[581] TREILHOU, 2020, p. 252.

facilement, mais elle offre également de nouvelles possibilités esthétiques : on peut utiliser les dégradés, les glacis qui sont obtenus par la superposition de couches transparentes colorées. Enfin, la pose de feuilles métalliques n'est possible que sur une peinture sèche.

7.3. L'identification de plusieurs mains au sein d'une même campagne

Les sources attestent dès la Renaissance la collaboration entre artistes et elles mettent aussi en lumière l'importance des multiples et des différentes variations réalisées par les peintres à partir de leurs propres œuvres et de celles des autres. Elles révèlent enfin que de nombreux tableaux, attribués de leur vivant à des peintres reconnus, n'étaient pas du tout, ou pas entièrement, réalisés de leur main[582]. Dans le cadre de cette thèse, la notion d'« artiste » est sciemment mise de côté, car elle induit un jugement de valeur esthétique et souvent financier qu'il est difficile d'appréhender pour la peinture murale médiévale. Le terme plus neutre de « peintre » est donc privilégié dans ce travail.

Un atelier se compose de plusieurs peintres, qualifiés à différents degrés et chacun ayant des tâches à accomplir afin de fabriquer collectivement une œuvre. Même si ces peintres homogénéisent leur style vraisemblablement à force de travailler ensemble et par la volonté de présenter une œuvre cohérente, la personnalité de chacun peut se déceler dans les détails. En effet, dans la chapelle Saint-Martial au Palais des Papes à Avignon, le restaurateur François Enaud a mis en évidence la présence de plusieurs mains en s'appuyant sur des arguments stylistiques : certaines figures semblaient plus standardisées, avec une pilosité traitée en masse simple et une tonalité générale en gris clair et d'autres étaient plus individualisées, avec une touche très dessinée et peinte dans des teintes chaudes[583]. Il attribue ce deuxième groupe de

[582] GUICHARD, 2010, p. 1389.
[583] ENAUD, 1971, p. 117.

figures au peintre Matteo Giovannetti en se fondant, entre autres, sur son sens des couleurs[584] même si les différentes mains se fondent pour suivre la personnalité de Matteo Giovannetti[585]. De fait, on peut utiliser plusieurs degrés de description et de reconnaissance : le premier et le plus générique avec le rattachement de l'œuvre à un courant stylistique et technique[586], puis plus précisément la description du style et de la technique de l'atelier[587] et enfin le troisième degré se restreint à l'identification d'une main au sein de l'atelier.

Pour qualifier un peintre ou un atelier, on ne peut pas exclure la technique, car le style découle en partie de la technique. Toutefois, on ne peut pas uniquement se fonder uniquement sur la technique il peut y avoir des écarts de pratique entre les circonstances de la commande et les méthodes d'exécution souvent expérimentales[588]. De fait, il faut aussi prendre en compte l'évolution de la technique du peintre, ses préférences après les expérimentations et les habitudes qu'il conserve. Malgré des constantes, François Enaud observe une évolution dans la technique et le style du peintre Matteo Giovannetti entre les décors du Palais des Papes. Les peintres travaillent de manière identique aux décors des chapelles Saint-Jean et Saint-Martial et dans la Grande Audience : le recours à la *sinopia*, aux incisions, à la technique mixte issue de la fresque sans *arriccio*[589].

Entre la chapelle Saint-Jean, peinte entre 1347 et 1348, et la chapelle Saint-Martial décorée trois ans plus tard, le restaurateur observe que la palette chromatique est identique, mais que la gamme chromatique est étendue par des superpositions et des mélanges. Le style se fait plus assagi dans les compositions et plus synthétique[590]. Puis à la Grande Audience en 1350, le

[584] ENAUD, 1971, p. 123.
[585] ENAUD, 1971, p. 124.
[586] Voir le chapitre 10.
[587] Voir le chapitre 8.
[588] ROWLEY, 2006, p. 317.
[589] ENAUD, 1971, p. 127.
[590] ENAUD, 1971, p. 127-128.

traitement des figures devient plus sculptural. En parallèle, la technique personnelle du peintre, déjà simplifiée dans la phase préparatoire du mur, s'allège et gagne en rapidité d'exécution et de sûreté[591]. En revanche, le décor de la Chambre du Cerf est exécuté sans *sinopia*, sans incisions et en *pontate* au lieu des *giornate* des autres décors. Le dessin préparatoire en brun que l'on retrouve dans la Chambre est également absent des autres décors[592]. À cela, s'ajoutent des différences dans le style, car la perspective construite à partir de lignes de fuite inversées est maladroite alors qu'il s'agit d'un des points forts de Matteo Giovannetti. L'ensemble de ces éléments, associé à des recherches en archives, a permis à François Enaud de supposer que Matteo Giovannetti n'était pas le peintre de la Chambre du Cerf, ou qu'il n'était intervenu qu'en fin de chantier[593]. En effet, l'expression « Fatto di sua mano » qu'on trouve, avec des variantes, dans les contrats médiévaux et renaissants ne recouvre pas forcément une conception exclusivement autographique de la commande picturale, mais plutôt une responsabilité morale, voire juridique, dans l'exécution de la toile[594]. Le peintre qui avait reçu la commande devait donc superviser le travail de son atelier, reconnaître l'œuvre produite comme la sienne, ce qui pouvait passer par l'apposition d'une signature, mais il n'avait pas forcément à la réaliser de sa main[595].

Lorsqu'un même atelier œuvre, la technique peut être très similaire sur l'ensemble de la campagne, même s'il y a parfois des différences dans l'ordre d'application des strates colorées : c'est alors l'observation du style et du dessin qui va permettre de différencier les mains. C'est donc l'observation conjointe de la technique et du style, parfois de l'iconographie, qui permet de reconnaître et d'identifier les habitudes d'un peintre.

---

[591] ENAUD, 1971, p. 130.
[592] ENAUD, 1971, p. 132.
[593] ENAUD, 1971, p. 134-135, 139.
[594] GUICHARD, 2010, p. 1396.
[595] GUICHARD, 2010, p. 1397.

En l'absence d'archives, nous utilisons la confrontation de deux types d'observations pour reconnaître un atelier et différencier les peintres au sein d'une même campagne picturale : la première concerne le style et la seconde repose sur la technique.

La recherche des différents peintres par le style revient à identifier pour chaque personnalité des tâches à accomplir ou des touches picturales spécifiques qui caractérisent l'auteur. Ce que l'on regarde en premier dans une peinture est le style global de la scène ou des scènes : comment sont-elles agencées, qu'elles sont les postures des figures, les couleurs ou encore la manière de traiter les expressions des visages et les drapés ? Pour tenter de différencier plus précisément les peintres, nous utilisons une méthode d'attribution qui repose, en partie, sur celle fondée par Giovanni Morelli (1816-1891) et qui consiste en une observation des détails[596]. Selon l'auteur, les caractères les plus apparents sont les plus faciles à imiter dans le cadre de la copie. Il estime qu'un copiste ou un élève se contentera de rendre une impression générale du style du maître et qu'il se trahirait dans des détails les plus négligeables, comme les lobes des oreilles, les ongles ou encore la forme des doigts, qui sont plus personnels au copiste. Ainsi, Giovanni Morelli se sert de ces observations scrupuleuses pour distinguer les originaux des copies, à la manière d'un enquêteur qui cherche des indices pour incriminer l'auteur d'un délit.

Même s'il utilise cette méthode pour des tableaux de la Renaissance, l'observation précise et systématique des œuvres à l'aide d'une grille de lecture détaillée, que l'on remplit par des mots-clefs servant à définir les formes, peut être appliquée à la peinture murale médiévale. En effet, comme pour les tableaux de la Renaissance, les peintures murales médiévales sont réalisées par un atelier constitué de plusieurs peintres. Ainsi, cette lecture met en évidence les points communs et les différences entre les figures d'une même campagne. On peut reprocher à la méthode Morelli, son aspect mécanique et le rejet de la considération esthétique de l'œuvre par l'observation des détails et non d'un ensemble. L'observation préliminaire de l'ensemble de la campagne picturale peut pallier ce biais. Aussi, la remise en contexte de l'œuvre dans son environnement artistique conduit à distinguer chez un peintre ce qui est lié à une tradition visuelle, par exemple l'usage courant de nez tréflés dans la peinture romane, et son appropriation par le peintre, c'est-à-dire la modification de la taille des narines. L'agencement

[596] GINZBURG, 1980, p. 2.

de ces traits, pourtant issus d'une tradition iconographique, ainsi que la rapidité et l'assurance des gestes sont révélateurs de la personnalité d'un peintre et de sa culture visuelle. Selon Carlo Ginzburg, certaines touches ou graphie qui permettent d'identifier un maître, et plus généralement un peintre, devaient être recherchées de préférence dans les parties du tableau exécutées le plus rapidement et donc susceptibles d'être détachées de la représentation du réel, c'est-à-dire dans les chevelures emmêlées ou encore dans la fantaisie des draperies[597].

Le second aspect qui peut être pris en compte pour distinguer plusieurs peintres sur une même campagne picturale est d'ordre technique. Selon un principe similaire à l'analyse du style, l'observation minutieuse de la technique, notamment la manière d'enduire les surfaces, l'application du dessin préparatoire ou encore l'ordre d'apposition des strates colorées, peut différencier des manières de faire et donc des peintres.

Les observations complémentaires du style et de la technique ont permis de supposer qu'au moins deux peintres ont exécuté les deux scènes du Lavement des pieds et des anges situés sur le registre inférieur de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (campagne 3). Pour cette campagne, les différences techniques sont peu probantes : la palette chromatique, le choix de la technique, l'enduisage, les repères du dessin préparatoire appliqué à des endroits clefs de la composition et l'ordre d'apposition des couleurs est similaire. En revanche, la gamme chromatique, issue d'une même palette de pigments, mais avec des mélanges selon des dosages sensiblement différents, offre des nuances plus sourdes et foncées pour les anges tandis que la gamme chromatique du Lavement des Pieds paraît plus lumineuse (fig. 86). Cette variation de la gamme chromatique peut s'expliquer par la répartition des tâches sur un niveau d'échafaudage que nous avons pu restituer dans le chapitre 5[598].

En effet, le Lavement des pieds et les anges en registre inférieur sont séparés par un niveau de plancher, ce qui signifie qu'un registre, en l'occurrence celui du Lavement des pieds, avait été enduit et peint en premier et que l'on a réalisé le registre des anges à partir d'un deuxième niveau de plancher situé plus bas. D'un registre à l'autre, la préparation de pigments et d'eau à appliquer sur le mur pouvait avoir été terminée ou gâchée et il aura fallu en préparer un nouveau

[597] GINZBURG, 1980, p. 17.
[598] Voir Chapitre 5, 1.5.

pour réaliser les nouvelles scènes. Même si les proportions de pigments et d'eau sont globalement similaires, elles sont difficilement identiques d'un mélange à l'autre. Ce passage d'une préparation à une autre peut donc expliquer les variations de la gamme chromatique. Toutefois, ce n'est pas un argument permettant de reconnaître la présence de plusieurs peintres : un peintre ou un apprenti pourrait réaliser tous les mélanges ou chacun des peintres réaliserait sa préparation (même si cela semble peu rationnel dans l'organisation du chantier) ce qui, dans un cas comme dans l'autre, n'empêcherait pas les variations.

Les différences dans la manière de traiter les mains et les visages sont plus probantes pour discriminer plusieurs mains. Cette analyse ne peut pas être poursuivie sur les corps et les vêtements qui ont disparu pour les anges. Si pour l'ensemble de la peinture, le traitement des cheveux est proche, celui des visages montre des variations : la forme du visage est très arrondie pour les anges alors qu'elle est plus allongée pour les personnages du Lavement des pieds (fig. 87). Le nez tréflé est une convention de la peinture murale romane, en revanche l'application des rehauts blancs est plus personnelle : très marqué sur le nez et le front en formant un T pour les anges ou alors peu appuyé et uniquement le long de l'arête nasale pour les figures du Lavement des pieds. Les yeux en amande sont courants dans le vocabulaire formel de la peinture romane, mais ils se terminent en virgule au coin externe de l'œil uniquement pour certains personnages du Lavement des pieds : Jésus et l'apôtre de profil. Les pommettes signifiées par un disque rouge sont récurrentes, en revanche le rehaut blanc qui l'entoure est moins fréquent et apparaît dans l'ensemble des deux scènes. Concernant les bouches, le *philtrum* n'est représenté que sur les anges, mais est absent sur la scène au-dessus, l'arc de cupidon est plus marqué sur les anges. Les rehauts sur les cous se reportent au vocabulaire formel de la peinture romane, mais leur agencement peut être propre au peintre. Le cou de l'ange est signifié par deux demi-cercles affrontés surmontés d'un trait parallèle à la mâchoire alors que les cous des apôtres du Lavement des pieds se voient dotés de traits parallèles à la mâchoire. En revanche, le cou de Jésus se distingue par un agencement des rehauts qui rappelle celui des anges, mais l'originalité réside dans le demi-cercle de gauche qui est orienté vers le bas et celui de droite vers la droite.

On observe ainsi une différence dans le choix des motifs non seulement entre les anges et les figures du Lavement des pieds, mais également entre les personnages de cette scène. Ce traitement peut signifier la présence de plusieurs peintres, mais également une volonté de hiérarchiser ou de différencier les personnages par la multiplication des rehauts. Enfin, l'application de rehauts sur les mains diffère d'un registre à l'autre : de nombreux traits rouges

isolent les différentes parties de la main et un rehaut blanc souligne les parties bombées pour les figures du Lavement des pieds tandis que les mains des anges paraissent avoir été réalisées avec plus de simplicité, avec uniquement le tracé des phalanges (fig. 88).

En conclusion, l'exemple du Lavement des pieds et des anges peints à Rochecorbon (campagne 3) met en évidence des dissemblances dans le choix et l'agencement des motifs d'un registre à l'autre alors que la composition forme un ensemble homogène. Il semblerait donc qu'au moins deux peintres aient travaillé conjointement à la réalisation de la peinture, l'un peignant le Lavement des pieds du registre supérieur et l'autre les anges sur le niveau de plancher en dessous. Les deux personnalités sont distinctes, ce qui explique les différents choix de motifs, mais ont adopté une perspective semblable et possède une culture visuelle commune comme en témoigne l'utilisation de conventions de la peinture romane.

Dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), les peintures sont réalisées selon une technique et une méthode similaire. En revanche, on peut observer des différences dans les détails des scènes en reprenant des critères équivalents à ceux pour différencier les peintres à Rochecorbon (campagne 3) : la forme des yeux, la présence d'un cerne ou non sous l'œil et sa couleur, le tracé des sourcils, la présence de rehauts sur le front, la forme du nez, les pommettes, les rehauts du cou, la forme des lèvres, auxquels s'ajoute la plicature et enfin la palette chromatique. La forme des visages, les oreilles, les cheveux, les mains, les pieds n'ont pas été conservés comme marqueurs discriminants, car assez homogènes ou peu concluants. Pour cette analyse, seules les scènes 3 à 6, 9 à 25, 27 à 29 et 31 ont été retenues pour leur état de lisibilité.

Les yeux se présentent sous deux formes : le trait supérieur droit et l'inférieur relié en arrondi, donnant un air presque désabusé aux personnages des scènes 5, 6, 22, 23, 25 et 31 (fig. 89, 90). Des yeux arrondis et étirés en longueur caractérisent les autres scènes. La figure de la scène 31 se distingue par l'emploi d'un cerne rouge sous l'œil et jaune pour les scènes 9, 10, 11. Concernant les sourcils, ils sont assez épais et arqués, reliés entre eux par un simple trait incurvé. Concernant les scènes 9, 10 et 11, les sourcils sont légèrement plus arqués et reliés par un fin rehaut. Sur les fronts 9, 10, 11, 12, 24 et 25 présentent un ou deux rehauts. L'arrête nasale, droite, s'achève en arrondi entouré de deux demi-cercles pour les narines, assez proche du trèfle dans la majorité des scènes.

Les pommettes signifiées par un trait incurvé se retrouvent dans les scènes 3 à 6, 12 à 18, 22 à 25 et 31. La scène 11 ne présente pas de pommettes à proprement parler, mais plutôt des rides entourant et signifiant la pommette. Enfin, la pommette s'arrondit sur les scènes 9 et 10. Pour les scènes 20 et 21, les pommettes rondes sont entourées d'un rehaut blanc, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit d'un choix du premier peintre, d'une restauration ou d'un repeint. Deux typologies se distinguent très nettement pour les lèvres. Elles sont charnues et colorées en rouge avec le sillon naso-labial marqué pour la lèvre supérieure et le dessin de la lèvre inférieure à l'exception des scènes 9, 10 et 11 pour lesquelles les lèvres ne sont signifiées que par un simple trait formant une dépression sous le nez. Trois grands types se distinguent pour l'organisation des traits du cou, quelques traits parallèles à la mâchoire dans le cas des scènes 12 et 25 ou alors une combinaison de ces traits parallèles avec deux demi-cercles affrontés dans les scènes 3 à 6, 13 à 18, 20 à 22, 24 et 31. Enfin, aucun trait ne rehausse les cous des scènes 9, 10 et 11.

Les figures présentent une typologie de plis assez étendue (fig. 91). Les plis en V entre les jambes, très courants dans la peinture romane, se retrouvent sur la scène 25 et s'arrondissent en U pour les scènes 3, 12 à 15, 17, 22, 25 et 31. Les cercles concentriques sur le ventre, également fréquent, apparaissent sur les scènes 3, 4, 12 à 15, 22, 24 et 31. Les traits perpendiculaires au corps, comme si le tissu moulant était tendu au maximum, est pli le plus répandu et se retrouve sur les scènes 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 25 et 31. Les plis plus compliqués comme la queue d'aronde, les plis ondoyants, les plis en éventails et le retour des pans des manteaux en revers se situent principalement vers les scènes peintes au niveau de l'abside (scènes 9, 10, 11, 17 et 22).

Enfin, les peintures sont toutes réalisées avec du rouge, jaune, noir, blanc et beige. Le vert s'ajoute à cette palette chromatique dans le cas des scènes 9, 10, 11, 17, 24, 25 et pour le feuillage de l'arbre de vie de la scène 7, c'est-à-dire les scènes situées dans ou à proximité de l'abside. Le choix de la palette chromatique est révélateur de la hiérarchisation des scènes et/ou de la présence de plusieurs peintres, car on peut imaginer que les scènes avec une visée eucharistique forte, une composition plus dense et une palette chromatique plus étendue ont été exécutées au moins partiellement par le maître de l'atelier.

En conclusion, la combinaison des plis, les traits des visages, l'absence de marque sur les cous et le choix des couleurs, des scènes 9, 10 et 11, se dégage très nettement des autres peintures et correspond vraisemblablement à un peintre ou à une équipe (fig. 92). Il s'agit vraisemblablement d'un peintre plus aguerri qui, avec une palette chromatique plus étendue,

s'est occupé des scènes eucharistiques autour de l'autel. Un deuxième peintre ou équipe aurait pu réaliser les peintures de la travée suivante, dont les figures se distinguent par les couleurs, les postures et les traits des visages. De fait, les scènes 16, 17, 24 et 25 présentent également du vert, mais dont les motifs sont agencés plus sobrement (fig. 93). On remarque également que les arêtes de cette travée et de l'abside sont soulignées d'une bande bicolore jaune et rouge semée de perles blanches, absentes sur les nervures du reste de la crypte. Enfin, le dernier groupe, plus fourni et homogène se compose des peintures 3 à 6, 12 à 15, 20 à 23 et 31 avec probablement plusieurs peintres travaillant de concert pour faire avancer le chantier plus rapidement (fig. 94). Ainsi, le style se fait plus détaillé et maîtrisé et la palette chromatique s'élargit à mesure que l'on s'approche de l'abside et donc de l'autel, surmonté par le Christ en majesté et encadré par la Déposition de croix et la Descente aux limbes (scènes 9, 10, 11).

Enfin, dans l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine la stratigraphie des peintures indique qu'il s'agit du premier décor. De plus, l'homogénéité de la palette chromatique et l'utilisation systématique de la technique mixte tendent à confirmer que l'ensemble peint du chœur est contemporain. En revanche, l'utilisation du pseudo-*verdaccio* ne se trouve que sur les scènes du berceau (fig. 95). Le visage de Lazare est modelé à l'aide de vert masqué sur les autres visages par les résidus des repeints du XIXe siècle incitent à la prudence. Des rehauts rouges modèlent le reste des peintures sur le Calendrier, la *Majestas Domini*, ainsi que Caïn et Abel, sachant qu'elles présentent encore de nombreux résidus du XIXe siècle (fig. 96).

Les personnages du Calendrier et de la *Majestas Domini* présentent des plis assez arrondis et souples, de même que ceux du registre de Lazare et des Tentations auxquels s'ajoutent des plis en queue d'aronde qui se retrouvent sur Abel. À ces plis s'ajoutent, sur le registre de Lazare, des plis en V et des plis en queue d'aronde très rigides qui se distinguent du reste de la production. Même si des points communs existent dans la plicature de l'ensemble du chœur, chaque unité peinte présente des spécificités et/ou des combinaisons propres à chacune : le Calendrier, les deux registres des Tentations, la parabole de Lazare, le *Majestas Domini*, ainsi que Caïn et Abel.

Enfin, le dernier caractère discriminant est l'épigraphie en regardant particulièrement les « A » présents sur l'ensemble des unités peintes (fig. 97). Les « A » du registre de Lazare présentent une graphie travaillée avec des traverses redoublées et des extrémités fourchues. Le « A » d'Abel y ressemble avec sa traverse redoublée, mais les extrémités au sommet du « A » ne sont pas fourchues et surtout le « E » est droit alors qu'il est arrondi pour le registre de Lazare. Deux

personnes différentes pourraient donc avoir peint ces inscriptions. La graphie d'Abel est proche de celle du Calendrier, mais se différencie sur la traverse du « A ». Le « A » est identique sur le Calendrier et la *Majestas Domini*. Enfin, les deux registres des Tentations présentent une graphie homogène.

Il résulte, en associant les arguments techniques et styliques, que quatre mains ressortent : une pour les deux registres des Tentations (graphie, pseudo-*verdaccio*), une pour le Calendrier et peut-être la *Majestas Domini* (graphie, plis, modelé), une pour le registre de Lazare et enfin une dernière pour Caïn et Abel avec une réserve pour ces deux derniers car ils sont partiellement dissimulés sous les repeints du XIXe siècle.

***

Pour conclure, aucune attribution ou identification des peintres n'est définitive et est souvent difficilement démontrable. Les observations minutieuses du style et de la technique ne permettent pas toujours de prendre en compte plusieurs facteurs, qui constituent la limite de l'exercice. Il est délicat de mesurer l'homogénéisation du style et de la technique derrière la personnalité du maître, surtout si une tâche bien spécifique comme l'enduisage est confiée à un peintre ou à un maçon, les enduits seront sensiblement appliqués manière homogène. À ce facteur s'ajoute celui de la prise en compte des expérimentations par les peintres et de l'évolution de leur style et de la technique. Rien n'indique que les peintres ont un parcours et une culture visuelle linéaire, comme le montre l'exemple de Matteo Giovannetti au Palais des Papes. Ces mutations sont d'autant plus difficiles à appréhender en l'absence d'archives qui indiqueraient que tel décor est réalisé par tel atelier. Aussi, le peu de peintures conservées, parfois une seule peinture murale par atelier, ou encore le caractère itinérant souvent inconnu des ateliers ne nous permettent pas de suivre leur évolution. Enfin, ces informations incertaines ne conduisent qu'à des hypothèses dont on peut difficilement prouver la véracité et estimer la fiabilité sur l'organisation du chantier, les tâches dévolues à chacun et le recrutement des peintres.

Partie 3

Introduction de la partie 3

La partie 3 est consacrée à la réalisation d'une typologie des styles et des techniques en suivant une progression chronologique. Le chapitre 8 permet de définir les méthodes et les objectifs d'une typo-chronologie, puis les critères retenus pour établir cet outil. Ces critères sont utilisés pour observer de manière approfondie chacune des peintures du corpus et les répartir dans des groupes. La constitution des groupes repose sur l'observation et les rapprochements formels et techniques, c'est-à-dire sans tenir compte des datations préétablies de chacune des peintures. L'objectif de ce procédé est de rester le plus objectif possible et d'éviter de forcer le rapprochement de deux œuvres sous prétexte qu'elles sont contemporaines.

Le chapitre suivant est consacré à la mise en place de repères chronologiques pour chacune des peintures, à partir de la collecte et de la confrontation d'indices de différentes natures : d'abord des indices qui permettent d'établir des datations relatives puis ceux relevant d'une datation absolue à partir d'analyses en laboratoire.

Enfin, le chapitre 10 est une synthèse des éléments récoltés dans les deux chapitres précédents. La confrontation de l'ensemble des critères retenus dans le chapitre 8 avec les jalons chronologiques proposés dans le chapitre 9 permet de dresser une typo-chronologie des peintures du corpus et de mettre en évidence les mutations dans les styles et les techniques entre les XIe et XVe siècles.

Chapitre 8 : La mise en place des groupes d'une typo-chronologie à partir du style et de la technique

L'analyse typologique ou l'ordonnancement en différents types est une méthode de classification qui permet de définir des groupes d'artefacts. Les méthodes de classification fondent la plupart des systèmes chronologiques en archéologie[599]. Les typologies s'utilisent fréquemment pour dater le mobilier archéologique, notamment la céramique. Cette méthode peut s'appliquer à la peinture murale lorsque l'on considère l'œuvre comme produit de l'activité humaine. À partir de ce constat, la peinture murale, en prenant en compte son décor et sa matérialité, s'apparente au mobilier archéologique, et peut être étudié comme tel. La méthode de classification est un moyen de raisonnement, une démarche logique exposée de manière explicite et renouvelable.

8.1. Objectifs et méthode de la typo-chronologie

8.1.1. Objectifs

Le premier objectif de la typo-chronologie est de dater les peintures en s'appuyant sur la collecte de données et la sélection de critères discriminants[600]. Deux types de critères peuvent être sélectionnés pour la peinture murale : des critères d'ordre technique et des critères artistiques fondés sur le style. Pour l'établissement d'une typologie, on cherchera à utiliser des critères les plus susceptibles d'évoluer. De fait et contrairement à la technique, qui évolue mais assez peu et sur un temps long, le décor, dans sa richesse et sa mutation rapide, est un critère très pertinent pour établir une typo-chronologie. Toutefois, les mutations techniques ne doivent

[599] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 142.
[600] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 145.

pas être exclues, car elles ont une influence sur le style. À partir de ce constat, cinq critères majeurs ont été sélectionnés afin de couvrir l'ensemble des facettes d'une peinture, qu'elle soit historiée ou non : le visage, l'anatomie, la plicature, le fond ainsi que les encadrements.

À terme et à partir d'un répertoire formel, il est possible d'identifier une peinture par rapport aux typologies déjà établies. L'œuvre sert alors comme élément de datation ou de circulation. Le classement amène à comprendre pourquoi la peinture change d'une campagne à l'autre, d'une région à l'autre et d'une période à l'autre. L'appréhension de ces changements devrait permettre de raisonner en termes d'identité et de mutations culturelles[601].

Le deuxième objectif réside dans la réalisation d'un répertoire formel descriptif et/ou dessiné de la peinture murale afin de définir un vocabulaire commun. Enfin, le troisième objectif est, à grande échelle, de dater les tendances techniques majeures. À une échelle plus réduite, la classification permet de caractériser un atelier, voire un peintre (voir chapitre 7).

8.1.2. Critères retenus pour établir la typo-chronologie

Nous observerons de manière approfondie et précise les détails des peintures étudiées, sans tenir compte des datations préétablies afin de rester le plus objectif possible. Il s'agit de ne pas forcer le rapprochement entre deux œuvres sous prétexte qu'elles sont contemporaines. Cinq critères majeurs ont donc été sélectionnés pour établir la typo-chronologie des peintures de ce corpus : le visage, l'anatomie, la plicature, le fond ainsi que les encadrements et le décor ornemental. Le choix de ces critères est fondé sur un double constat : d'une part certains sont déjà utilisés de manière récurrente par les chercheurs pour dater les peintures et caractériser les peintres (visage et plicature), d'autre part, les autres critères ajoutent une valeur comparative supplémentaire entre les ensembles (anatomie, fond, encadrements et décor ornemental). Ces critères majeurs se découpent en sous-critères pour affiner la typologie.

Pour le visage, les sous-critères permettent de différencier plusieurs éléments relevant du dessin et de la mise en couleur (fig. 98, 99). En commençant par la forme générale du visage, l'observation se fait plus détaillée par la caractérisation des traits du visage que regroupent le

[601] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 144.

dessin des sourcils et leur épaisseur, celles des yeux, du nez et des lèvres. Le traitement du regard bénéficie d'une attention particulière tant les peintres y accordent de l'importance : la forme générale de l'œil et ses dimensions, mais également l'éventuel tracé des paupières ou encore la coloration de l'iris. L'emplacement et la couleur des rehauts pour modeler les volumes s'observent sur les pommettes, le front et le nez, sur le menton, ou encore le cou. Puis, l'aspect général des cheveux est détaillé par la nature des mèches et la disposition de la chevelure sur le crâne et les épaules. Enfin, l'éventuelle présence d'un cerne est spécifiée.

Le critère de l'anatomie comprend la forme générale de la silhouette et de la posture (fig. 100-102). Le choix des proportions détermine la taille du buste, des jambes, mais également celle des mains et des pieds. Le dessin de l'anatomie, des muscles et des articulations est plus ou moins détaillé sur les bras, le buste et le ventre, les jambes, les attaches des poignets et des chevilles. Les mains bénéficient souvent d'un traitement approfondi. Ainsi, le dessin des doigts, les détails et les lignes de la main comme des pieds constituent également un sous-critère. La manière de modeler les différentes parties du corps par l'application de rehauts colorés et d'ombres, ou leur absence, ainsi que l'emplacement de ces rehauts coomposent l'étude comparative.

Le rendu des étoffes et de l'animation des plis comme de leurs déclinaisons ou encore de leur accentuation par la couleur sont observés (fig. 103).

Les fonds peuvent être unis, à bandes ou encore paysagés. À cela, s'ajoutent les motifs répétitifs exécutés aux pochoirs ou à main levée, ainsi que l'application de fonds tapissants et de brocarts. L'agencement des couleurs et des motifs offre des variations suffisantes pour contribuer à la création d'une typologie.

Enfin, le critère de l'encadrement et du décor ornemental regroupe les différentes bordures et les frises composées de décors géométriques, ainsi que le décor végétalisé et animalier. Dans les cas d'une scène non historiée, la présence de tenture et de faux appareil est à noter.

8.2. Groupes obtenus à partir des sous-critères

La confrontation de l'ensemble de ces sous-critères permet de créer des groupes dans chaque critère majeur. Certaines peintures peuvent être absentes de certains sous-critères, cela signifie que le critère n'était pas visible.

8.2.1. Les visages

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe se caractérisent par les formes variées des visages (fig. 104-106). Ils sont ovales, ronds, carrés et plus rarement en goutte inversée pour le Christ de Parcay-Meslay. Les peintres individualisent les personnages en utilisant plusieurs formes de visages au sein d'une même campagne. Des rehauts blancs animent le front à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 2), parfois reliés au nez à Rochecorbon (campagne 3), à Parcay-Meslay (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Le front peut également être rehaussé de traits colorés supplémentaires : en rouge à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagnes 1, 2), à Parcay-Meslay (campagne 2) et en vert à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à la chapelle du Liget (campagne 1).

Les sourcils sont arqués et assez longs, le plus souvent épais. Un cercle occupe l'espace entre les sourcils de saint Pierre à Rochecorbon (campagne 3) et un demi-cercle à Tavant (campagnes 1, 2) et à Parcay-Meslay (campagne 2). Le nez est tréflé. Les personnages de Descartes présentent un nez légèrement plus épais (campagne 2). Un rehaut blanc souligne le dessus du nez à Tavant (campagne 2), en plus des figures des campagnes précédemment citées qui présentent un rehaut blanc en T sur le nez et le front.

Les yeux sont le plus souvent assez grands et en amande. Ils présentent une forme plus ronde à Tavant (campagne 2) et en aile de papillon pour le Christ de Parçay-Meslay (campagne 2). Les yeux de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2) et de Descartes (campagne 2) sont étirés en pointe, comme si le peintre voulait dessiner le retour des cils au coin de l'œil. Seul le peintre du Liget dessine l'ensemble des cils (campagne 1). Les peintres colorent uniquement la paupière inférieure.

Concernant le bas du visage, un disque rouge marque la pommette, parfois entourée d'un rehaut blanc à Rochecorbon (campagne 3) et Tavant (campagnes 1, 2). Une griffe rouge remplace le disque sur certains personnages de la crypte de Tavant (campagne 2). Le disque est plus diffus à Parcay-Meslay (campagne 2) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1). La bouche est dessinée à l'aide d'une vague dont le creux correspond à la dépression du philtrum, parfois avec la figuration des commissures des lèvres à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 1). La bouche est colorée en rouge à Tavant (campagne 2) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Le menton est figuré par un cercle ou un demi-cercle, avec parfois des perles de part et d'autre du menton du Christ à Parcay-Meslay (campagne 2) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Les cous de ce groupe présentent plusieurs types de rehauts : des rehauts parallèles à la mâchoire, des demi-cercles affrontés ou en forme de papillon, ces rehauts étant utilisés seuls ou en combinaison. La chevelure est compacte, dense et manque de souplesse. Elle est souvent assez lisse et séparée en deux par une raie au milieu.

Trois campagnes présentent une spécificité dans le traitement de la carnation : l'utilisation du v*erdaccio* à Rivière (campagne 1) et du pseudo-*verdaccio* à la chapelle du Liget (campagne 1) et à Lignières-de-Touraine (campagne 1). La technique employée pour l'ensemble de ce groupe est la technique mixte issue de la fresque.

Synthèse :

Ce groupe se caractérise par un grand souci du détail qui se traduit par la multiplication des rehauts colorés et blancs sur tout le visage, dont le front, le nez et le cou. Les pommettes sont colorées de rouge, souvent par un disque. Plusieurs couleurs servent à modeler le visage, utilisées par juxtaposition, car la technique mixte issue de la fresque ne permet pas les passages répétés du pinceau au même endroit et limite les superpositions. La chevelure est assez dense et rigide, souvent lisse et séparée au milieu par une raie. La technique du *verdaccio* et du peusdo-*verdaccio* est parfois employée. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parcay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

L'utilisation des formes de visage ovale et ronde persiste dans les peintures du groupe 2 (fig. 104, 107). La forme en haricot apparaît sur les visages de Rochecorbon (campagne 4) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Quelques rehauts blancs illuminent le front et le nez de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), ainsi qu'autour des yeux, sur les joues et le menton sur ceux de Rochecorbon (campagne 4) et de la chapelle de Chinon (campagne 2). L'état de conservation de la peinture d'Azay-sur-Cher (campagne 2) ne permet pas de vérifier l'application de ces rehauts. Les sourcils sont arqués et fins sauf à Rochecorbon (campagne 4) ou ils sont assez épais, car doublés d'une ombre sous le sourcil. Le nez est droit et légèrement aquilin sur les visages de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Les grands yeux sont en amande assez étirés sans que les paupières soient dessinées. Les pommettes ne sont pas figurées sauf à Rochecorbon (campagne 4) par un disque brun diffus. La bouche est en forme de vague, avec la figuration des commissures et le dessin de la lèvre inférieure à Rochecorbon (campagne 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le menton n'est dessiné qu'à Rochecorbon (campagne 4). Les rehauts sont absents du cou à l'exception du Christ d'Azay-sur-Cher (campagne 2) où sont figurés quatre demi-cercles.

Enfin, la chevelure forme une masse compacte et assez lisse, séparée en mèches crantées et étagées. Les mèches sont tirées vers l'arrière au sommet du crâne d'un apôtre à Rochecorbon (campagne 4). La technique employée pour l'ensemble de ce groupe est la technique mixte issue de la fresque, à l'exception de la peinture de Rochecorbon réalisée à la détrempe sur badigeon de chaux (campagne 4).

Synthèse :

Le modelé à rehauts colorés du groupe 1 s'efface progressivement au profit du dessin des contours pour les peintures du groupe 2. Les contours sont dessinés à l'aide d'un vigoureux cerne brun ou noir. La peinture de Rochecorbon (campagne 4) assure la transition entre les groupes 1 et 2, car elle présente quelques caractéristiques du groupe 1, à savoir le marquage des pommettes, du menton et le rehaut sombre sous les sourcils. On peut observer une tendance progressive à limiter les rehauts par rapport au groupe 1, même si quelques rehauts blancs sont

placés stratégiquement sur les reliefs des visages du groupe 2. La forme du visage en haricot apparaît. Les yeux en amande sont grands et étirés. La chevelure est encore dense, mais constituée de mèches crantées et étagées. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagne 4), d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

La forme des visages de ce groupe est globalement ovale, voire ronde. Les rehauts blancs et colorés pour créer le modelé, visibles sur les visages du groupe 2, ont entièrement disparu, à l'exception des visages de la collégiale de Chinon (campagne 4, fig. 104, 108). Des rehauts marron clair, d'une teinte légèrement plus foncée que le beige de la carnation, marquent les zones d'ombres autour des yeux, sous le nez, sous les lèvres et sous la mâchoire. Les sourcils de ce groupe sont assez fins et arqués, sauf sur la peinture de Descartes où ils sont plus épais (campagne 3). Les nez sont droits pour l'ensemble des peintures et aquilins sur les personnages de Beaulieu-les-Loches (campagnes 2, 4), avec un bout épais à Cormery (campagne 1) ainsi qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4).

Les yeux en amande sont étirés en pointe sur les visages de Sorigny (campagne 1), de la chapelle de Chinon (campagne 2) et de Cormery (campagne 1). Les traits supérieurs et inférieurs des yeux ne se rejoignent pas pour ces deux derniers ensembles. Les yeux des personnages s'approchent de la forme en demi-amande avec le trait inférieur de l'œil peu arrondi à Cormery (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2). Un rehaut noir marque la paupière inférieure sous les yeux des figures de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 1) et de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2).

Une vague permet de dessiner la bouche, soit avec la commissure des lèvres pour les personnages de Cormery (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), et de la chapelle de Chinon (campagne 2), soit avec le dessin de la lèvre inférieure sur la peinture de la collégiale de Chinon (campagne 4), ou encore les deux pour les bouches de Sorigny (campagne 1). Les visages de Descartes se distinguent par le tracé droit de la bouche entouré d'un rehaut rouge (campagne 3). Un fin demi-cercle noir dessine le menton sur les bas des visages de Cormery (campagne 1), Sorigny (campagne 1) et Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4). Les cous ne présentent aucun rehaut.

Les chevelures forment une masse compacte, avec des mèches ondulées, voire bouclées en tire-bouchon pour le saint Jean de Sorigny (campagne 1) et pour le saint Nicolas à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4). Seuls les personnages de l'église de Descartes présentent des mèches lisses (campagne 3). Les cheveux sont tirés en arrière au sommet du crâne des figures de Cormery (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) et de la collégiale de Chinon (campagne 4). La chevelure est peu visible pour l'ange de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Enfin, les peintures de ce groupe se caractérisent par un épais cerne noir qui dessine les contours et les traits du visage. Les peintures de ce groupe ont été réalisées à la détrempe sur badigeon ou enduit de chaux.

Synthèse :

Les peintures du groupe 3 sont résolument graphiques, le modelé réalisé à l'aide de rehauts blancs du groupe 2 a entièrement disparu au profit du dessin des traits du visage en noir et d'un épais cerne pour les contours. La peinture de la collégiale de Chinon marque la transition entre les groupes 2 et 3 par la subsistance de quelques discrets rehauts marron clair sur les zones creuses (campagne 4). La forme en demi-amande des yeux commence à apparaître. Les chevelures sont encore compactes, mais séparées par des mèches ondulées. Les peintures de ce groupe sont celles de la collégiale de Chinon (campagne 4), de la chapelle de Chinon (campagne 2), de Cormery (campagne 1), de Descartes (campagne 3), de Sorigny (campagne 1) et de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe présente toutes les formes de visages : ronde, ovale, carrée et en goutte inversée, à l'exception du haricot (fig. 104, 109, 110). Globalement, les visages sont peu allongés. Aucun rehaut ne marque le front. Les sourcils sont très fins et arqués, droits pour le saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). Le nez est droit à Tours (campagne 1) et plus spécifiquement aquilin sur les personnages de Rigny-Ussé (campagne 3), d'Azay-le-Rideau (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5). Il est épaté sur les visages de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Aucun rehaut blanc ne se trouve sur le nez sauf sur celui du personnage couronné à Azay-le-Rideau, tandis que le saint décapité de la même campagne n'en présente pas (campagne 3).

Les yeux sont en amande pour les figures des campagnes 1 et 2 de Saint-Christophe-sur-le-Nais et en demi-amande pour toutes les autres campagnes du groupe. Les paupières ne sont pas dessinées sauf l'inférieure par un fin rehaut noir sur le roi d'Azay-le-Rideau (campagne 3). Le dessin des paupières qui entourent entièrement l'œil ne se retrouve que sur les personnages de Rigny-Ussé (campagne 3). Contrairement aux personnages des groupes précédents, certains ont les iris détourés en noir à Azay-le-Rideau et colorés en marron à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) et en bleu à Tours (campagnes 1, 2). Les personnages des autres campagnes se caractérisent par des pupilles noires, non visibles à Rochecorbon (campagne 5).

Les pommettes ne sont pas colorées à l'exception de joues modelées à l'aide de glacis roses sur les figures de Tours (campagnes 2, 3). Les bouches sont colorées en rouge sur la majorité des campagnes visibles : à Tours (campagnes 2, 3) et sur le saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). À Azay-le-Rideau (campagne 3), le dessin complet des contours des lèvres sont entièrement dessinés avec une ombre rose sur la lèvre supérieure. Le traitement de la lèvre inférieure peu bombée évoque celui des visages de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Un demi-cercle signifie le menton à sur les visages d'Azay-le-Rideau (campagne 3) et sur le Saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). En revanche, les personnages féminins de cette campagne, ainsi que ceux de Tours (campagnes 2, 3) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), ne présentent pas de rehaut pour marquer le menton. Le cou est lisse.

Les cheveux sont séparés en mèches ondulées à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 5) et à Tours (campagne 2). Ce traitement rappelle les chevelures des Orateurs à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) du groupe 3. Toutefois, contrairement aux cheveux du groupe précédent, ceux des figures du groupe 4 forment des masses ondulées, plus vaporeuses et séparées avec de fines mèches serrées, réalisées à l'aide d'un pinceau fin. Les cheveux qui descendent avec des ondulations au niveau des oreilles et se terminent par des pointes bouclées, ainsi que les cheveux tirés en arrière au sommet du crâne que l'on retrouve à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), à Rigny-Ussé (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagne 3) et à Tours (campagne 2), évoquent ceux du personnage décapité de Beaulieu-lès-Loches du groupe 3 (campagne 2). En revanche, les mèches des figures du groupe 4 sont plus serrées et traitées avec un pinceau plus fin. Les peintres utilisent toujours les mèches en tire-bouchon sur le front à Azay-le-Rideau (campagne 3), étendu à l'ensemble de la chevelure à Tours (campagne 2). On observe des mèches jaune très claires, voire blanches, dans les chevelures blondes à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à la cathédrale de Tours (campagne 3). Cette mise en lumière ne se retrouve que sur les mèches de ce groupe. Le

traitement en flammèches de la barbe apparaît à Rigny-Ussé (campagne 3) et vraisemblablement à Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) au regard du départ des mèches autour des lèvres.

Enfin, les peintres utilisent un fin cerne noir ou rouge pour les contours. Les peintures sont réalisées à la détrempe, sauf celle de Rigny-Ussé qui résulte de la technique mixte issue de la fresque avec la peinture à l'huile ou à l'œuf (campagne 3).

Synthèse :

Le modelé est globalement graphique, avec quelques ombres, traité à l'aide d'un fin cerne rouge ou noir. Toutefois, trois campagnes se distinguent et permettent de créer un sous-groupe au modelé délicat, favorisé par l'utilisation de glacis rose sur les joues à Tours (campagnes 2, 3) et d'une ombre également rose dans les creux à Azay-le-Rideau (campagne 3). L'utilisation de la détrempe et le séchage rapide des différentes couches autorisent l'application de glacis. Les deux Vierge de Rigny-Ussé et de Tours ainsi que le saint Martin de Tours peuvent également fonder un sous-groupe, car ils se caractérisent par un petit visage aux traits rassemblés au milieu, avec une petite bouche boudeuse et l'absence de menton (respectivement campagne 3, 2 et 3). Dans l'ensemble, les visages reprennent des caractéristiques du groupe précèdent, notamment les chevelures, mais réalisées à l'aide d'un pinceau plus fin. Toutefois, la forme du visage en haricot disparaît, la forme des yeux en demi-amande est majoritairement employée, le dessin et la coloration de l'iris apparaissent, tout comme le traitement de la barbe en flammèches et l'utilisation ponctuelle de lumières dans les cheveux. Les peintures de ce groupe sont celles de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2), de Tours (campagnes 1, 2, 3), d'Azay-le-Rideau (campagne 3).

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

La forme des visages de ce groupe est plutôt carrée (fig. 104, 111). Aucun rehaut ne souligne le front, le dessus du nez, les joues, le menton ou le cou. Les sourcils sont épais et droits sur les personnages de la collégiale de Chinon (campagne 6) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5). Les personnages de Cravant-les-Côteaux se distinguent par des sourcils fins et arqués (campagne 7). Le nez est épaté.

Les yeux forment des amandes assez étirées, avec un rehaut marquant la paupière supérieure, sur les visages de Chinon (campagne 6) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) ou en demi-amande à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les yeux des trois campagnes se caractérisent par un contour rouge pour des pupilles noires, parfois louchantes pour les protagonistes de Chinon (campagne 6) et la Vierge de Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les lèvres supérieures des bouches sont épaissies.

Les cheveux se composent de grosses mèches ondulées, séparées par un épais rehaut rouge. Enfin, les figures sont cernées d'un épais rehaut rouge. Les campagnes de ce groupe sont réalisées à la détrempe.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe se caractérisent par l'absence totale de modelé. Le nombre de traits est limité au strict nécessaire, à savoir les yeux, le dessin des sourcils, du nez et de la bouche. Un épais cerne rouge délimite les contours et les traits du visage, sur lequel les pupilles noires se détachent nettement. Les cheveux sont ondulés de grosses mèches. Les peintures de ce groupe sont celles de la collégiale de Chinon (campagne 6), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 7).

Groupe 6

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe présentent des visages arrondis, c'est-à-dire ronds, ovales et en goutte inversée (fig. 104, 112). Quelques touches de couleurs marquent le front : du blanc appliqué en glacis à Tours (campagne 5), ou encore de discrètes rides d'expression à Rigny-Ussé (campagne 4). Une légère ombre en beige creuse l'espace au-dessus des sourcils du Christ de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Les sourcils sont légèrement arqués ou droits. Les sourcils broussailleux, dessinés poil par poil, apparaissent sur les visages de Rigny-Ussé (campagne 4).

La forme du nez varie, légèrement aquilin à la cathédrale de Tours (campagnes 4, 5), épaté à Rigny-Ussé (campagne 4) et retroussé à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Un discret rehaut blanc illumine le dessus et la pointe du nez des figures de Tours (campagne 5) et vraisemblablement sur le saint de Tours (campagne 4). Les arêtes du nez sont délimitées sur les figures de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Tours (campagne 5).

Les yeux en amande étirée à la pointe, encadrés par les paupières, sont complétés par les iris dessinés et peints : en dégradé de marron plus foncé vers le bord de l'iris à Rigny-Ussé (campagne 4) et Tours (campagne 5), en blanc avec l'éclat blanc de l'œil dans la pupille à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de couleur claire à Tours (campagne 4).

Du rouge appliqué en glacis rehausse les pommettes du saint de la cathédrale de Tours (campagne 4). À Rigny-Ussé, le peintre opte pour le dessin du creux de la joue (campagne 4). À Tours (campagne 5), le relief de la pommette est recouvert de glacis blanc. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), le peintre utilise une ombre dans le creux de la joue et des touches de lumières en blanc sur le haut de la pommette.

Les bouches sont relativement charnues avec la lèvre supérieure ombrée et lisse, c'est-à-dire sans la dépression du philtrum. Un trait dessine la limite de la lèvre inférieure. Les sillons naso-labiaux, qui relient le nez au coin des lèvres, encadrent les bouches à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et à Rigny-Ussé (campagne 4). Le menton n'est pas souligné par un rehaut. Des mèches en flammèches composent la barbe de l'évêque à Tours (campagne 5), tandis qu'elles sont ondulées à Rigny-Ussé (campagne 4), ou lisses à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Les cous ne présentent aucun rehaut. Concernant les cheveux, les coiffures de ce groupe sont variées, mais toutes constituées de mèches fines et serrées, dessinées à l'aide d'un pinceau fin. Les oreilles sont extrêmement détaillées. Enfin un fin rehaut noir, qui se fond avec le modelé, trace les contours. Le modelé est principalement traité à l'aide des ombres avec quelques touches de blanc. Les peintures de ce groupe sont réalisées à la détrempe.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe ont des visages arrondis et on note l'apparition de sourcils broussailleux, uniquement utilisés à Rigny-Ussé (campagne 4). Les peintres font preuve de minutie descriptive pour les yeux, le nez et les oreilles. L'iris des yeux est maintenant toujours dessiné et coloré. Les peintres représentent les sillons autour de la bouche, mais pas le philtrum de la lèvre supérieure. Les mèches des cheveux sont serrées et dessinées à l'aide d'un pinceau fin. Le modelé, qui avait complètement disparu dans le groupe 5, réapparaît, mais en étant principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les visages de ce groupe témoignent d'une recherche de vraisemblance, de proportions et d'un grand souci du détail. La réalisation à la détrempe autorise l'utilisation de glacis. Les peintures de ce groupe sont celles

de Descartes (campagne 4), Rigny-Ussé (campagne 4), Tours (campagnes 4, 5) et Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Visages non visibles, pas assez visibles ou trop restaurés

Les peintures de Cangey (campagne 1) ont été exclues, car aucun visage n'y est figuré, de même que celles de ~~la~~ collégiale de Chinon (campagnes 3bis, 5), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9). Le visage du saint Nicolas de la collégiale de Chinon (campagne 2) et ceux à Rivière (campagne 2) ainsi qu'à Tours (campagnes 6, 7) sont trop peu conservés pour être intégrés dans un groupe (campagne 2). Les visages ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 1) et à Cormery (campagne 2) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement refaites au XIXe siècle (campagne 7).

8.2.2. L'anatomie

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe se caractérisent par des silhouettes assez rigides (fig. 104, 113-118). Les corps sont assez secs et musculeux, avec de grandes mains et de grands pieds. Toutes les peintures ne présentent pas le même degré de visibilité concernant le traitement de l'anatomie en raison de l'état de conservation ou de l'habillement. Le haut de certains corps est dénudé : à Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la crypte de Tavant (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Un rehaut dessine les clavicules comme le dessin des pectoraux à Lignières-de-Touraine. Au Liget, des tourbillons blancs soulignent le relief de la poitrine. Des rehauts dessinent les côtes, le sternum et le diaphragme : en rouges à Tavant (campagne 2) et en verts à Lignières-de-Touraine (campagne 1). En revanche, ces parties du corps ne figurent pas sur les personnages du Liget qui paraissent moins secs (campagne 1). Dans l'ensemble, les figures présentent des ventres ronds, avec un nombril quand elles sont nues. Le biceps et le muscle extenseur de l'avant-bras sont isolés par un rehaut. Concernant le bas du corps, les jambes sont assez longues et fines avec des cuisses marquées et le mollet signifié par un rehaut. À Rochecorbon (campagne 3), le peintre prend soin de dessiner les rotules des genoux à l'aide d'une croix inscrite dans un cercle, complétée par des touches de blanc.

Les peintres représentent l'artère radiale à Rochecorbon (campagnes 3, 4), à Tavant (campagne 2) et à Descartes (campagne 2). Un cercle dessine l'articulation du poignet à Rochecorbon (campagnes 3, 4). Un demi-cercle permet d'isoler la cheville sur les peintures, peu arrondi à Rivière (campagne 1) et à Descartes (campagne 2). En revanche, à Rochecorbon, ce sont deux demi-cercles qui délimitent la cheville (campagne 4). Les grandes mains se terminent par des doigts allongés au bout pointu à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 2), à Rivière (campagne 1) et à Descartes (campagne 2), ou alors rond à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 4) et au Liget (campagne 1). Les articulations intra-phalangines figurent à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2) et au Liget (campagne 1). Les ongles ne sont dessinés qu'à Parçay-Meslay (campagne 2) et sur les mains de Dieu et du Christ dans la crypte de Tavant (campagne 2). Les paumes allongées sont modelées à l'aide de courts rehauts parallèles dans le creux de la main à Tavant (campagne 1), Rivière (campagne 1), Parçay-Meslay (campagne 2), Rochecorbon (campagne 4) et au Liget (campagne 1). Le sillon oblique au creux de la main ne se retrouve qu'à Rochecorbon (campagne 3). Un rehaut coloré sépare les éminences thénar et hypothénars sur toutes les peintures, à l'exception des mains de Descartes (campagne 2), de Rivière (campagne 1) et du Liget (campagne 1) qui ne présente que l'éminence thénar. Le pli des doigts est figuré sur toutes les peintures sauf celles du Liget (campagne 1). Les touches blanches sur les poulies des doigts n'apparaissent que sur les mains de Dieu à Tavant (campagne 2). De nombreux rehauts blancs illuminent les reliefs le long des doigts, sur les éminences et sur les phalanges, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4).

Les grands pieds sont assez fins et présentent des orteils allongés. Les articulations intra-phalangines et les ongles figurent uniquement à Tavant (campagne 1). La posture stéréotypée, avec un pied de profil et l'autre qui pointe vers l'extérieur, se retrouve à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Un rehaut, vert à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et rouge à Rochecorbon (campagne 3), isole la zone dorsale extérieure. Ce rehaut prend la forme d'un triangle à Tavant (campagne 1), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Un rehaut blanc illumine la zone dorsale interne à Rochecorbon (campagne 3). Les talons sont assez pointus et isolés par un rehaut sauf à Parçay-Meslay (campagne 2).

Enfin, le modelé est traité à l'aide de rehauts blancs et colorés juxtaposés, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui ne se distingue pas une absence de rehauts blancs et par un

épais cerne brun. Les corps de la chapelle du Liget et de Lignières-de-Touraine sont modelés à l'aide du pseudo-*verdaccio* (campagne 1). Les peintures de ce groupe sont réalisées selon la technique mixte issue de la fresque, sauf l'œuvre de Rochecorbon (campagne 4) qui est réalisée à la détrempe. Par sa technique et son nombre plus réduit de rehauts, cette peinture fait office de transition avec le groupe suivant.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent un modelé à plusieurs couleurs et la multiplicité des rehauts juxtaposés, conformément à l'usage d'une technique sur enduit frais. L'anatomie est très détaillée et les peintres prennent soin de dessiner les muscles et les os saillants. Les mains et les pieds, aux extrémités allongées et souvent pointues, sont de grandes dimensions et avec de nombreux rehauts et lumières. Des rehauts verts, c'est-à-dire le pseudo-*verdaccio*, dessinent les éléments de l'anatomie au Liget et à Lignières-de-Touraine (campagne 1). La peinture de Rochecorbon (campagne 4) s'intègre dans le groupe 1 par la multiplicité des détails, mais amorce la transition avec le groupe suivant par l'absence de rehaut blanc, l'utilisation d'un épais cerne et de la technique de la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagnes 3, 4), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

La silhouette générale des figures de ce groupe est globalement encore un peu rigide et trapue, avec des jambes relativement courtes (fig. 104, 119-122). Toutefois, contrairement aux mains et aux pieds du groupe précédent, ceux du groupe 2 sont plus proportionnés. L'anatomie des bustes ne se distingue qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Le buste du Christ à Chinon se rapproche de ceux du groupe 1 avec le dessin des pectoraux, du diaphragme, du sternum, des côtes et du ventre rond à l'aide des rehauts en marron clair. Toutefois, la forme sinueuse du corps et l'épais cerne permettent d'intégrer cette peinture dans le groupe 2. À Sorigny, les pectoraux et le sternum du Christ se détachent à l'aide de quelques rehauts légèrement plus foncé que la couleur de la carnation, complété par un fin trait noir qui dessine la ligne pectorale (campagne 1). De même, les jambes ne s'observent qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). À la collégiale de Chinon, un rehaut

marron isole le genou et le mollet, tandis que les jambes du Christ à Sorigny sont dénuées de modelé. Aucun rehaut ne dessine les chevilles et les poignets pour l'ensemble des campagnes de ce groupe.

Les mains sont assez lisses, elles présentent donc peu de rehauts. Un trait blanc court le long des doigts à Azay-le-Rideau (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le pli des doigts à l'intérieur de la main et les éminences thénar ainsi qu'hypothénar sont isolés par un trait jaune à la collégiale de Chinon (campagne 4) et un fin trait noir à la chapelle de Chinon (campagne 2) ainsi qu'à Sorigny (campagne 1). Les ongles sont uniquement dessinés et rehaussés de blanc à la chapelle de Chinon (campagne 2). Les mains des autres campagnes ne présentent aucun rehaut : à Azay-sur-Cher (campagne 3), à Cormery (campagne 1), à Descartes (campagne 3), à Sorigny (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2). Seuls les pieds des personnages d'Azay-sur-Cher (campagne 3) et de Sorigny (campagne 1) sont visibles. Ils sont correctement proportionnés avec des orteils allongés et les ongles dessinés. Enfin, un épais cerne noir dessine les contours. Les peintures de ce groupe ont été exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les corps de ce groupe se caractérisent par un traitement assez graphique dû à la réduction, voire à la disparition, du nombre de rehauts. Le modelé est donc presque absent, l'anatomie est réduite à ses principaux contours. Un épais tracé noir cerne les figures. Les peintures de ce groupe sont celles de la chapelle de Chinon (campagne 2), de la collégiale de Chinon (campagnes 2, 4), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1), d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 3), Sorigny (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe ont des silhouettes minces aux membres déliés, accentués par les bustes assez courts et les longues jambes (fig. 104, 123-125). Certaines figures serpentent en S, avec le bassin projeté vers l'avant tandis que le haut du buste est penché vers l'arrière : les anges à la collégiale de Chinon (campagne 6), à Rochecorbon (campagne 5) et la Vierge de la

Crucifixion à Tours (campagne 2). Seuls deux bustes dénudés sont visibles pour les peintures de ce groupe : à la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Tours (campagne 3). Dans les deux cas, les corps sont secs, voire maigres avec peu de rehauts : uniquement le dessin de la ligne pectorale et du nombril composé d'un disque surmonté d'une vague. Les muscles des bras ne sont pas dessinés. Aucun rehaut ne délimite les chevilles et les poignets.

Les mains fines se terminent par des doigts allongés et minces. Le pli des doigts, l'éminence thénar et le pli de la paume sont isolés par un rehaut à l'intérieur des esquisses des mains à Rochecorbon (campagne 5). Les peintres dessinent les ongles à Rigny-Ussé (campagne 3) ainsi qu'à Tours (campagne 2), et les phalanges du Christ à la collégiale de Chinon (campagne 6). Les dos des mains ne sont rehaussés d'aucun trait. Le poignet cassé de la Vierge de Tours (campagne 2), le geste d'allocution à Rochecorbon (campagne 5) et la main de la Vierge qui tient l'oiseau à Rigny-Ussé (campagne 3) témoignent d'une certaine délicatesse. Les pieds ne présentent aucun rehaut.

Enfin, un cerne relativement épais en noir, ou en rouge à la collégiale de Chinon (campagne 6), détache les figures. Les peintures de ce groupe ont été réalisées à la détrempe, à l'exception de celle de Rigny-Ussé (campagne 3) qui a été exécutée selon une technique mixte combinant la peinture sur enduit frais et à sec avec apport d'un liant à l'huile ou à l'œuf.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent des silhouettes minces et sinueuses, qui serpentent parfois en S. La finesse des corps est accentuée par les bustes courts pour de longues jambes. Comme pour le groupe précédent, l'anatomie est peu détaillée et le modelé absent. Un cerne, souvent noir, dessine les contours. Une impression d'élégance se dégage des figures. Les peintures de ce groupe sont celles de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 5), de Rigny-Ussé (campagne 3), de Tours (campagnes 2, 3) et de la collégiale de Chinon (campagne 6).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe ne comporte que la seule peinture de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, fig. 104, 126). Les silhouettes carrées se distinguent des corps minces du groupe précédent. Les mains et les pieds sont également carrés et schématiques. Comme pour le groupe précédent, le modelé

est absent au profit d'un épais cerne rouge qui dessine les contours et évoque celui de la collégiale de Chinon (campagne 6) du groupe 3. La peinture est réalisée à a la détrempe.

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les figures de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) sont bien proportionnées avec un buste allongé (fig. 104, 127, 128). Les peintres dessinent certains os saillants comme les clavicules, les côtes et le sternum à Rigny-Ussé (campagne 4). Les poitrines menues et hautes surmontent les ventres ronds. En revanche, à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), ce sont les muscles qui sont mis en valeur par un système d'ombres appliquées en dégradé le long des muscles pour isoler les pectoraux, la ceinture abdominale et les muscles du bras, ainsi que l'application de touches blanche sur les reliefs. Un fin rehaut noir peut renforcer les creux : le long de l'aine ou de l'aisselle.

Les mains proportionnées se terminent par des doigts arrondis avec des ongles. Les doigts sont pliés, mais les articulations intra-phalangines ne font pas l'objet d'un rehaut. Les principales lignes à l'intérieur de la main, qui séparent l'éminence thénar, le pli des doigts et le pli de la paume, sont dessinées. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), les ombres brunes permettent de séparer les doigts et de dessiner le poignet. À Rigny-Ussé (campagne 4), les pieds sont effilés, avec des orteils allongés ainsi qu'un talon rond et proéminent. La voûte plantaire est particulièrement creusée. Un demi-cercle dessine la malléole. Enfin, un fin cerne noir ou brun détache les figures du fond. L'usage de la détrempe permet la réalisation des dégradées qui servent à modeler les corps.

Synthèse :

Les figures de ce groupe présentent des silhouettes harmonieuses avec une anatomie détaillée. Le modelé est réalisé principalement à partir d'ombres, ainsi que quelques touches lumineuses, appliquées en glacis que permet la technique de la détrempe. Le détail de l'anatomie, le traitement du modelé et les proportions montrent une recherche de vraisemblance et de naturalisme. Les peintures de ce groupe sont celles de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Anatomies non visibles ou pas assez visibles

L'anatomie des personnages n'est pas visible en détail à Rivière (campagne 2), à la collégiale de Chinon (campagne 3), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Cormery (campagne 2), Tours (campagnes 1, 4, 6, 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Aucune figure humaine n'est présente dans les peintures à Cangey (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagnes 3bid, 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 4, 9) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1). Les corps ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 3) ou n'ont pas encore été dégagés sous les badigeons à Tours (campagne 5). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIXe siècle (campagne 7).

8.2.3. Les plis

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les plis du haut du corps des figures de ce groupe présentent deux configurations : soit les tuniques sont très près du corps, soit elles sont assez amples (fig. 104, 129-133). Dans le premier cas, des traits parallèles dessinent des plis perpendiculaires au buste et des rehauts concentriques forment les plis du ventre. Ce système de retrouve à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Rivière (campagne 2). Dans le second cas, les personnages sont revêtus de vêtements plus laches avec des manches évasées et ceinturés à la taille sans former de plis sur le buste comme à Rochecorbon (campagne 3) et Parçay-Meslay (campagne 2). Pour les autres peintures, des rehauts arrondis appliqués parallèlement et dans la longueur dessinent les plis du buste : à la chapelle du Liget (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagne 2), à Rochecorbon (campagne 4) et à Rivière (campagne 2). Les tuniques serrées à la taille forment des plis blousants à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5).

Concernant le bas du corps, une grande partie des peintures présentent des plis en V emboîtés entre les cuisses : sur les apôtres à Rochecorbon (campagne 3), avec le dessin des genoux à Tavant (campagne 1), en V arrondis à Tavant (campagne 2), à Rivière (campagne 1), avec des rehauts en griffures sur les cuisses à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), et à la chapelle du Liget (campagne 1). Dans l'ensemble, les plis des jambes sont droits : sur les apôtres à Rochecorbon (campagne 4), à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière

(campagne 1) et à Descartes (campagne 2). Des plis en éventail animent le bas de la tunique de Madeleine à Rivière (campagne 1) et ceux des cavaliers de la chapelle de Chinon (campagne 2). Les tuniques de Tavant (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1) présentent des plis en escalier. Enfin, des queues d'aronde ornent le bas des vêtements à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 4), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5).

Une impression générale de rigidité se dégage de la plicature à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 1), à Rivière (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à la chapelle du Liget (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Rivière (campagne 2). Les envolées de tuniques à Tavant (campagne 2) et les pans volants apportent du mouvement à Tavant (campagne 1), à Descartes (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1) et à celle de Chinon (campagne 2). Les plis gagnent en souplesse par l'utilisation de rehauts plus arrondis à la collégiale de Chinon (campagne 2), Rochecorbon (campagne 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le modelé est traité à l'aide de trois couleurs : celle de l'aplat, un rehaut d'une teinte proche, mais plus sombre et un rehaut clair ou blanc. Des rehauts blancs dessinent les bordures : le long des cols, des manches et le bas des tuniques. Les peintures de ce groupe sont réalisées selon la technique mixte issue de la fresque, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui est exécutée à la détrempe. L'usage d'une technique partiellement sur enduit frais limite les possibilités de superpositions des rehauts, qui sont plutôt utilisés en juxtaposition, et interdit les dégradés.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent une palette de plis assez larges. Pour le haut du corps, les plis peuvent être dessinés à l'aide de rehauts parallèles appliqués perpendiculairement au buste, avec des plis concentriques sur le ventre lorsque les vêtements sont près du corps, ou alors par des rehauts arrondis sur les bustes appliqués dans la longueur et des plis blousants à la taille lorsque les vêtements sont plus amples. Dans l'ensemble les plus du bas du corps sont assez rigides avec des plis en V emboîtés entre les cuisses, ou encore des plis droits, des plis en éventail et des plis en escalier. Parfois, des queues d'aronde animent le bas des tuniques. Enfin, les envolées de tissus créent une impression de mouvement. Le modelé est dessiné à l'aide de trois couleurs et les bordures sont soulignées par un rehaut blanc. Les rehauts qui participent au modelé tranchent avec l'aplat sur lequel ils sont appliqués en superposition, mais surtout en

juxtaposition conformément aux peintures réalisées selon une technique mixte issue de la fresque. Seule la campagne de Rochecorbon (campagne 4) est réalisée à la détrempe, mais le traitement des plis est assez similaire aux autres peintures du groupe. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagnes 3, 4), de Tavant (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Rivière (campagnes 1, 2), de la chapelle du Liget (campagne 1), de la chapelle de Chinon (campagne 2) et de la collégiale de Chinon (campagne 2).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Les figures à Azay-sur-Cher (campagne 3), à Cormery (campagne 1) et à la collégiale de Chinon (campagne 3) sont drapées dans des vêtements amples animés de plis souples dessinés à l'aide d'un rehaut foncé, pas forcément de la même couleur que celui-ci puisque des rehauts noirs ou gris couvrent les aplats blancs à la collégiale de Chinon (campagne 3) ou alors des traits rouges sur un aplat vert à Cormery (campagne 1, fig. 104, 134). Un rehaut blanc souligne les bordures, les cols et les emmanchures comme pour les figures du groupe 1 à Cormery (campagne 1) et à Azay-sur-Cher (campagne 3). Les peintres multiplient les rehauts pour creuser des plis en coup de fouet au bas de la tunique du personnage assis d'Azay-sur-Cher (campagne 3) et des plis en Y pour les autres figures des peintures de ce groupe. L'articulation du corps, plus particulièrement au niveau des genoux pour les personnages assis, se devine à travers le tissu. Par ce procédé, les peintres parviennent à rendre l'illusion du mouvement et de relief qui ne se retrouve pas dans le groupe précédent. Un pan de la tunique du personnage debout en jaune d'Azay-sur-Cher retombe en une cascade de plis. La peinture d'Azay-sur-Cher (campagne 3) est réalisée selon une technique mixte issue de la fresque, celles de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3) sont exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les drapés sont modelés à l'aide de deux ou trois couleurs : des rehauts sombres rehaussent l'aplat, pas forcément de la même couleur que celui-ci, et un rehaut blanc peut dessiner les bordures. Les peintres multiplient les rehauts qui forment des plis principalement en Y. Ils soulignent les reliefs anatomiques visibles grâce à la tension des tissus sur les corps. Les plis peuvent retomber en cascade. Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de

la fresque ou à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe sont drapées dans des plis principalement anguleux uniquement dessinés à l'aide d'un épais rehaut noir (fig. 104, 135, 136). Les anges de la collégiale de Chinon (campagne 4) se distinguent par l'utilisation de rehauts rouges pour dessiner les creux des plis sur l'aplat rouge clair, à la manière des plis des figures de Cravant-les-Côteaux du groupe 1 (campagne 5). Les plis cassés au bas de la tunique des anges évoquent les plis aigus du groupe 3. Les anges permettent donc de faire la transition entre les groupes 1 et 3. En revanche, les plis de la Crucifixion de la même campagne à la collégiale de Chinon s'intègrent au groupe 3, car ils sont dessinés uniquement par un trait noir, sans rehaut coloré pour creuser les plis (campagne 4). Les pans des manteaux retombent en cascade de plis à bec sur la Vierge et le Christ à Sorigny (campagne 1) et sur le saint Jean de la collégiale de Chinon (campagne 4). Les plis sont particulièrement anguleux, voire géométriques, et bouillonnent aux pieds de la Vierge à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). La tunique d'un Saint retombe en plis cannelés à Tours (campagne 1). Les campagnes d'Azay-le-Rideau (campagne 1) et de Descartes (campagne 3) se distinguent du groupe par la réduction du nombre de plis et la rigidité des étoffes.

Contrairement à ces peintures aux drapés anguleux, celles de Cormery (campagne 2) et Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) multiplient les plis souples et serrés. Les plis des donateurs blousent à la taille et forment des plis en tête d'épingle sur le buste à Cormery (campagne 2). Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les plis de ce groupe sont majoritairement anguleux, même si les drapés sont traités avec plus de souplesse à Cormery (campagne 2) et à Beaulieu-lès-Loches. Le modelé est absent, à l'exception des anges à la collégiale de Chinon (campagne 4) qui assurent la transition avec les peintures du groupe 1. Un épais cerne noir renforce les contours et dessine les plis, leur conférant un aspect très graphique. L'ensemble des peintures est réalisé à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles d'Azay-le-Rideau (campagne 1), de Descartes (campagne 3),

de la collégiale de Chinon (campagne 4), de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 2), de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et de Tours (campagne 1).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les plis des peintures du groupe 4, qui tombent droits, suivent les contours du corps en soulignant la finesse des silhouettes et la longueur des jambes (fig. 104, 137, 138). Les plis peuvent être anguleux et à bec comme à Tours (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 5). À Rigny-Ussé (campagne 3), les drapés sont traités avec plus de souplesse, en témoigne le retour arrondi du pan du manteau de la Vierge retenu par son avant-bras. À Tours (campagne 3) et à la collégiale de Chinon (campagne 6), les plis anguleux et arrondis coexistent : avec des plis cassés au bas des tuniques du pauvre de la Charité de saint Martin à Tours et des anges buccinateurs à Chinon et des plis ondoyants sur les bords du manteau du pauvre et celui du Christ à Chinon. Les plis ondoyants apparaissent à la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Tours (campagne 3) et les plis plats sur la Vierge à Rigny-Ussé (campagne 3).

Le manteau de la Vierge de la Crucifixion à Tours (campagne 2) retombe en plis bouillonnant à ses pieds et évoque celui de la Vierge à Saint-Christophe-sur-le-Nais du groupe précédent (campagne 2). Toutefois le traitement à Tours est plus arrondi et moins rigide, cette peinture s'intègre dans le groupe 4 et permet de faire la transition entre les groupes 3 et 4. Le motif de la queue d'aronde, disparu des groupes 2 et 3, réapparaît dans le groupe 4 aux pieds de la Vierge de la Crucifixion à Tours (campagne 2) et au niveau du coude du donateur de la Charité de saint Martin à Tours (campagne 3).

Enfin un vigoureux cerne noir dessine les contours et les plis, dans la continuité du dessin du groupe précédent. En revanche le modelé, abandonné dans le groupe 3, réapparaît en utilisant principalement des ombres pour creuser les plis et les lumières pour les reliefs. Deux ou trois couleurs forment le modelé : celle de l'aplat, une ombre en gris ou d'une teinte proche de celle de l'aplat, mais plus sombre et parfois des lumières selon le même procédé, mais plus claires. Le modelé est appliqué en dégradés qui donne un effet fondu particulièrement visible sur les anges à Tours (campagne 2), ce qui permet l'usage de la détrempe. Seule la campagne de Rigny-Ussé est réalisée selon une technique mixte issue de la fresque et présente des plis dessinés à l'aide de rehauts rouges et un modelé travaillé uniquement par de discrètes ombres.

Synthèse :

Les vêtements soulignent le corps sans l'épouser par des plis anguleux, ou souples et parfois les deux peuvent coexister sur une même campagne. Le motif de la queue d'aronde disparu des peintures des groupes 2 et 3 réapparaît. Les plis et plats apparaissent. Comme pour le groupe précédent, un cerne noir permet de dessiner les plis. Toutefois, il est complété, dans le groupe 4, par un modelé à deux ou trois couleurs, principalement réalisé à partir d'ombres appliquées en dégradé. L'usage de la détrempe autorise ce traitement du modelé. Les peintures de ce groupe sont celles de Rigny-Ussé (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5), de Tours campagnes 2, 3) et de la collégiale de Chinon (campagne 6).

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les campagnes 4 et 6 à Tours présentent une plicature souple dessinée par de fins traits noirs et modelé avec des ombres, et évoquent les peintures du groupe 4 (fig. 104, 139). Toutefois et contrairement au groupe précédent, les ombres créent plus de profondeur en étant d'une nuance plus sombre que celle de l'aplat sur lequel elles sont apposées et avec un fin cerne qui renforce la concavité du pli. L'enchevêtrement de plis arrondis du col du saint à Tours (campagne 4) peut être rapproché des fronces du col de l'ange à Descartes du groupe 6 (campagne 4). Le traitement du modelé est facilité par l'utilisation de la détrempe.

Groupe 6

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe présentent une palette de plis assez étendue (fig. 104, 140, 141). Les peintres multiplient les effets de draperie qui donnent du volume au corps. À Descartes (campagne 4) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), les manches forment des fronces qui dessinent avec exubérance le mouvement du coude. Les fronces anguleuses sont creusées à l'aide d'un subtil dégradé de gris et les contours des plis dessinés à l'aide d'un trait noir. Un procédé similaire se retrouve à Rigny-Ussé (campagne 4), même si les plis sont plus arrondis ou en tête d'épingle sur les manches. Des hachures complètent les ombres grises qui creusent les plis. Certaines figures à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), retiennent un pan de leur manteau qui retombe en plis plats. Les plis sont principalement anguleux et à bec à Descartes (campagne 4) et à Christophe-sur-le-Nais

(campagne 8), alors qu'ils sont ondoyants et cannelés pour le bas des tuniques à Rigny-Ussé (campagne 4). Les étoffes à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Descartes (campagne 4) sont traitées en grisaille avec quelques touches de couleurs alors que celles à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) présentent une palette chromatique plus variée. L'utilisation de la détrempe permet le traitement en dégradés du modelé.

Synthèse :

Les figures de ce groupe sont drapées dans de fines étoffes. Les peintres utilisent principalement deux stratégies pour construire les effets de draperie et donner du volume aux corps : en resserrant les manches aux poignets et en ceinturant les bustes et en faisant retenir aux personnages un pan de leur manteau. Les manches et les cols comportent des fronces tandis que les manteaux retombent en plis plats ou ondoyants. Le modelé est composé d'ombres appliquées à la détrempe en dégradé de gris. Un fin cerne redessine les contours et les plis. Les peintures de ce groupe sont celles de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Groupe 7

Caractéristiques du groupe :

Le groupe 7 ne comporte que la septième campagne de l'église de Cravant-les-Côteaux (fig. 104, 142). Elle est réalisée à partir d'une palette chromatique réduite au rouge, au jaune et au noir avec quelques nuances. Les quelques plis sont traités avec rigidité. Le modelé est absent, au profit d'un épais cerne noir qui dessine les contours et les rares plis. Un motif de brocart orne le bas de la robe de la Vierge. La peinture est réalisée à la détrempe.

Plis non visibles ou pas assez visibles

Les peintures à Cangey (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9), à la collégiale de Chinon (campagnes 3bis, 5), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), à Azay-le-Rideau (campagne 2) ne présentent aucun pli. Les plis sont peu visibles, car encore sous badigeon à la chapelle de Chinon (campagne 3) et à Tours (campagne 5). Les plis sont assez mal conservés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 5, 7), à Tours (campagne 7), Beaulieu-lès-Loches (campagne 4). Les plis ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 3). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIXe siècle (campagne 7).

8.2.4. Les fonds

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

À Rochecorbon (campagne 3), les figures du Lavement des pieds se détachent d'un fond séparé en deux parties inégales : le tiers inférieur est assez chargé et consiste en un pavage rouge à motifs floraux jaunes réalisés à main levée, tandis que la partie supérieure, qui correspond au mur de la pièce, est laissée blanche (fig. 104, 143). Le fond de ce groupe se caractérise par une partition entre les couleurs et le blanc, qui délimite clairement l'espace de la pièce dans laquelle se déroule la scène.

Cette œuvre, isolée par rapport aux autres, forme un groupe à part entière. La peinture est réalisée selon la technique mixte issue de la fresque ce qui peut expliquer l'utilisation de rehauts juxtaposés et appliqués à main levée.

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe se détachent d'un fond à bandes colorées et blanches (fig. 104, 144, 145). Les fonds se composent d'au moins trois bandes à la chapelle du Liget (campagne 1), jusqu'à cinq dans le chœur de Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2) et à Descartes (campagne 2), parfois de taille inégale comme à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2) et à Azay-sur-Cher (campagne 3). À Rivière (campagnes 1), les couleurs des bandes, leur agencement et la variation de leur largeur participent à la séparation des scènes historiées. Les bandes peuvent être décorées de motifs ornementaux : des croisillons rouges sur une bande jaune à Descartes (campagne 2), des ondulations rouges sur fond jaune à Parçay-Meslay (campagne 2), ou de nombreux liserés verts, parfois festonnés ou avec des lacets ondulés, pour diviser en deux une bande à Tavant (campagne 2). Les peintures de ce groupe sont exécutées à l'aide d'une technique mixte issue de la fresque, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui est réalisée à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de la chapelle du Liget (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 4) et d'Azay-sur-Cher (campagne 3).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures se détachent d'un fond blanc ou coloré animé de motifs végétalisés exécutés à main levée (fig. 104, 146). À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), les rinceaux rouges occupent entièrement le fond blanc du mois de Juillet du Calendrier, alors qu'à Tours (campagne 3), les végétaux orangés sont restreints à la partie supérieure en rouge de la peinture. À Rigny-Ussé (campagne 3), les rinceaux rouge foncé reposent sur un fond rouge clair. Ces trois campagnes sont exécutées à la détrempe.

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les fonds blancs sont animés de motifs floraux appliqués au pochoir (fig. 104, 147). Le motif le plus courant est celui des quintefeuilles rouges à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et complétés par des points puis inscrite dans un cercle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5). À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), des trèfles avec la tige dessinée à main levée animent les fonds blancs de la Charité de saint Martin. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), les fleurs de lys ou à cinq pétales triangulaires, appliquées au pochoir, sont entourées de points posés à main levée. À Descartes (campagne 4), les fleurs blanches se caractérisent par des pétales fins et pointus et se détachent d'un fond noir. Enfin, la campagne 4 à Rigny-Ussé présente les motifs de pochoir les plus diversifiés : du houx rouge avec parfois des feuilles vertes, des végétaux verts ou encore des fleurs stylisées rouges qui rappellent le brocart des étoffes, mais qui sont trop dispersés pour évoquer le brocart. Les peintures de ce groupe sont réalisées à la détrempe : la couche picturale sèche rapidement et l'application du pochoir y est plus commode.

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les figures se détachent d'un fond coloré rehaussé de motifs couvrants donnant l'impression d'une tapisserie (fig. 104, 148). Ces motifs peuvent évoquer le brocart et sont appliqués au pochoir rouge sur fond jaune à Tours (campagne 4) ou encore en vert foncé sur un fond vert

clair à Tours (campagne 7). Pour cette dernière, un dallage en damier au sol complète le mur vert tapissé de brocart appliqué. En revanche, à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), le motif couvrant rouge foncé est appliqué à main levée sur un fond rouge clair. Les peintures sont réalisées à la détrempe, ce qui favorise l'usage de pochoir et de brocart appliqué.

Fonds unis blancs et colorés ou non visibles

Les figures se détachent d'un fond uni blanc à Cangey (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagnes 2, 3), à la chapelle de Chinon (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), à Cormery (campagnes 1, 2), à Descartes (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Sorigny (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), à Rochecorbon (campagne 5), à Tours (campagne 6) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Le fond de scène est coloré en vert à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Tours (campagnes 1, 2) en rouge et gris à la collégiale de Chinon (campagne 6), en bleu à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Le fond n'est pas visible à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagnes 2, 3). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIXe siècle (campagne 7).

8.2.5. Les encadrements

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe présentent des encadrements très présents composés principalement de bandes colorées qui délimitent des frises sur lesquelles se détachent des motifs majoritairement géométriques (fig. 104, 149-151). L'encadrement ne sert pas uniquement à séparer les scènes, mais participe à la narration en guidant le regard du spectateur, comme les visages dans les médaillons de la travée droite du chœur tournés vers le Christ en majesté de l'abside, ou encore le réseau de bandes faîtières peintes qui mènent au Christ de l'abside dans la crypte de Tavant (campagnes 1, 2). Le répertoire ornemental est varié et comporte des éléments géométriques, zoomorphes et anthropomorphes : des croisillons à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 4), des peltes, des médaillons avec des visages à Tavant (campagne 1) ou des animaux à Rivière (campagne 1) et Descartes (campagne 2), des vagues, des rayures, des rubans pliés et leurs déclinaisons (affrontés et en

nid d'abeille), des rinceaux végétalisés, des grecques avec cartouches ornés d'animaux fabuleux à Rochecorbon (campagne 3) ou de personnages à la chapelle du Liget (campagne 1). Presque toutes les campagnes, à l'exception de Parcçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2) et de Rivière (campagne 2) présentent une double bande rouge et jaune, que l'on retrouve dans tous les groupes, mais qui présente la spécificité d'être semée de perles blanches, ou de petites amandes à Rivière (campagne 1). La peinture de Rochecorbon (campagne 4) est exécutée à la détrempe tandis que les autres sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque : Cangey (campagne 1), Rochecorbon (campagne 3), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagnes 1, 2), Parcay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières-de-Touraine (campagne 1), collégiale de Chinon (campagne 2), chapelle du Liget (campagne 1) et Cravant-les-Côteaux (campagne 3).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe ne se compose que de la campagne 3bis de la collégiale de Chinon (fig. 104, 152, 153). Les rubans pliés et les peltes du groupe 1 apparaissent sur cette campagne, ainsi que les billettes blanches sur une bande, mais uniquement rouges au lieu de la double bande rouge et jaune. Le jaune est par ailleurs absent de cette campagne, remplacé par du rose. Les rinceaux végétalisés sont traités avec plus de souplesse et de finesse que ceux du premier groupe et présentent souvent des fleurs au bout des tiges regroupées en bouquets. L'utilisation d'un fond noir sur lequel se détachent les motifs se fait plus fréquente que pour le groupe 1. Enfin apparaissent les palmettes à bords arrondis.

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les décors de ce groupe se caractérisent par une utilisation récurrente d'un fond noir sur lequel se détachent des motifs blancs, parfois colorés (fig. 104, 154, 155). Le décor des encadrements est principalement végétalisé par l'utilisation de feuilles très découpées et tournées comme à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4) et plus arrondi à Beaulieu-les-Loches (campagne 4). Des palmettes inscrites dans une succession de cœurs décorent l'intrados des arcs de Beaulieu-les-Loches (campagne 4) et à la collégiale de Chinon (campagne 5). Le reste du décor est géométrique : le ruban plié à Descartes (campagne 3) et les grecques à la collégiale de Chinon

(campagne 3) font la transition avec les motifs des groupes précédents, tandis que les quadrilobes blancs inscrits dans des cercles à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), qui évoquent les baies gothiques, apparaissent dans le groupe 3. Les losanges noirs et turquoise à Cormery (campagne 2) et les croix noires à Tours (campagne 1) complètent l'ensemble. Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe.

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les frises avec de nombreux décors, notamment zoomorphes et anthropomorphes, disparaissent au profit de simples bandes colorées plus fines et plus sobres ou d'un discret motif géométrique comme les denticules à Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 104, 156, 157). Ces bandes forment le cadre de la scène à la manière d'un tableau ou d'un panneau, sans interaction avec la scène sauf à la collégiale Chinon (campagne 6) ou le personnage franchit le cadre à la manière des figures du groupe 1. Parfois, la partie supérieure du panneau est ornée d'un décor plus imposant comme une frise de palmettes avec des fleurs de lys stylisées aux angles à Rochecorbon (campagne 5) ou un ruban enroulé autour d'une barre à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Les peintures sont exécutées à la détrempe : à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 8), à Rochecorbon (campagne 5), à Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), à la collégiale de Chinon (campagne 6), à Descartes (campagnes 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 7).

Encadrements non visibles ou composés d'une double bande rouge et jaune

Les scènes sont délimitées par une double bande rouge et jaune à la chapelle de Chinon (campagne 2), à Azay-sur-Cher (campagne 2) et à Azay-le-Rideau (campagne 1). Les encadrements ne sont pas visibles à Cormery (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagnes 2, 3), à Sorigny (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 7) et à Tours (campagnes 3, 4, 5, 6, 7). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIXe siècle (campagne 7).

8.2.6. La pertinence des critères

Certains critères se retrouvant dans tous les groupes ne sont donc pas discriminants pour établir des ensembles et permettre de les dater. En effet, les formes ovales, rondes, carrées ou en goutte inversée des visages apparaissent dans tous les groupes et coexistent au sein d'un même

ensemble. En revanche, la forme de visage en haricot n'apparaît que dans certaines peintures. Le dessin des commissures sur les côtés de la bouche semble relever du choix des peintres. La représentation des ongles dépend également des peintres et de l'importance qu'ils souhaitent donner au personnage représenté, visible par exemple sur les mains de Dieu dans la crypte de Tavant qui sont plus travaillées que celles des autres personnages (campagne 2). Les fonds unis qu'ils soient blancs ou colorés constituent des critères trop généraux pour être pertinents. En revanche, les fonds blancs à pochoirs permettent de réunir des ensembles peints. Dans la même idée, la double bande rouge et jaune d'encadrement apparaît dans tous les groupes, mais elle n'est semée de billettes blanches que dans le groupe 1 des encadrements.

Le recoupement de l'ensemble de ces critères majeurs permet de reconnaître des ensembles. La typologie est ensuite complétée par la datation des peintures afin de proposer une typo-chronologie. Cette datation s'appuie sur des critères architecturaux, iconographiques et par comparaison avec d'autres ensembles extérieurs au corpus (voir chapitre 9). Les peintures qui bénéficient d'une datation à partir d'analyses en laboratoire peuvent servir de références.

Chapitre 9 : Les repères chronologiques

Les peintures du corpus sont datées à partir de la confrontation de plusieurs critères relevant de la chronologie relative obtenue entre autres par la stratigraphie, c'est-à-dire l'ordre de succession des couches en fonction des relations de superposition[602]. Aussi, le support architectural et la stratigraphie des peintures, leur iconographie, la technique employée et le style permettent de proposer des jalons chronologiques par la classification typologique et la comparaison avec d'autres œuvres peintes, enluminées et sculptées. La chronologie relative obtenue pourra être précisée par des analyses en laboratoire permettant d'obtenir une datation qui repose sur des dates calendaires, quel que soit le degré de précision (fourchette de datation)[603]. Ce principe n'a pu être utilisé que pour quatre campagnes picturales.

9.1. La chronologie relative

9.1.1. Le support architectural

La datation de l'édifice est le premier élément à prendre compte pour la chronologie des peintures murales en prenant on compte évidemment différentes modifications ou restaurations qui seraient venues modifier l'état premier (fig. 158).

Plusieurs églises du XIe siècle en Touraine, bien étudiées par Frédéric Epaud, présentent des caractéristiques du premier art roman[604] : un appareil aux moellons noyés dans un épais mortier, des murs non contrebutés de contreforts percés de baies sans ébrasement externe et avec un appui au nu du mur, des piédroits aux grandes pierres calcaires irrégulières et aux joints

[602] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 90.
[603] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 90.
[604] EPAUD, 2014a, p. 195-202 ; EPAUD, 2014b.

épais, des arcs en plein cintre aux claveaux fins presque rectangulaires, des appareils décoratifs du type en arêtes de poisson et parfois l'utilisation de réemploi de plaques sculptées. L'église de Sorigny, la nef de Cangey, de Rivière et celle de Rochecorbon ainsi que la nef de Cravant-les-Côteaux et le chevet de Parçay-Meslay présentent ces caractéristiques[605].

Cette datation du XIe siècle sert de terminus *post quem* à la campagne 1 à Sorigny, à Cangey, aux campagnes 1 et 2 à Rivière, aux 1 à 4 à Rochecorbon, aux campagnes 1 et 9 situées dans la nef à Cravant-les-Côteaux et aux campagnes 1 et 2 à Parçay Meslay. La datation de la construction de la nef à Rochecorbon peut être affinée à 1028, date d'abattage des bois de la charpente obtenue par dendrochronologie[606]. La cinquième campagne picturale de la nef, comme de la voûte du chœur, est postérieure à la charpente datée par dendrochronologie de 1127[607].

À Cravant-les-Côteaux, la campagne de construction de la nef est suivie de celle du chevet, vraisemblablement à la fin du XIIe siècle au regard de la forme des arcs[608]. Le faux appareil à joints épais du chœur est donc postérieur à la fin du XIIe siècle (campagne 2), tout comme le deuxième faux appareil qui recouvre la nef et le chœur (campagne 4). La construction ou la reconstruction de la croisée du transept intervient au début de l'époque gothique comme l'indique la baie orientale de la chapelle sud avec un bandeau qui souligne l'intrados de l'arc brisé. Le Martyre de saint Léger peint sur le voûtain oriental ne peut être antérieur à la fin du XIIe siècle (campagne 5). Dans la nef datée du XIe siècle, les vestiges d'un oiseau peint subsistent sur une niche percée plus tardivement, au cours du XIIIe siècle (campagne 4). Enfin,

[605] Voir les notices suivantes dans le catalogue : Cangey, Rivière, Rochecorbon, Cravant-les-Côteaux, Parçay-Meslay.
[606] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[607] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[608] Voir la notice de Cravant-les-Côteaux dans le catalogue.

la peinture dans la chapelle latérale est postérieure au XVe siècle, date de réfection de cette partie et du remaniement de la baie (campagne 7).

L'église de Tavant reprend les caractéristiques architecturales précédemment décrites des églises du XIe siècle[609]. Les comparaisons avec les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire[610] et de Saint-Jean-de-Montierneuf, ainsi qu'avec le portail occidental de l'église Saint-Gilles de L'Île-Bouchard permettent de resserrer la datation au dernier quart du XIe siècle. Cette datation sert de terminus *post quem* au décor peint du chœur (campagne 1), réalisé avant la surélévation du chœur lors de la construction de la crypte. En effet, le décor peint et sculpté des piliers du chœur apparaît dans la crypte à la suite de la chute d'un quartier de voûte. La crypte, postérieure à la construction du chœur, date probablement de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle avant d'être décorée de peinture murale[611] (campagne 2).

L'édification de la nef de la collégiale de Chinon au début du XIe siècle[612] fournit un terminus *post quem* à la réalisation du décor des arcs ouvrant sur les collatéraux (campagne 6) et des baies à l'étage (campagne 3bis)[613]. Comme la construction de la tour nord du narthex de la même collégiale date vraisemblablement du milieu du XIe siècle[614], la deuxième campagne de décor peint du rez-de-chaussée est donc postérieure à cette date et mise en place avant l'escalier du XVIIIe siècle[615] qui recouvre la moitié gauche de la peinture. Les peintures des voûtes de la tour nord (campagne 3) ainsi que celles du deuxième niveau du narthex (campagnes 4 et 5) sont de ce fait postérieures au milieu du XIe siècle. Les peintures du rez-de-chaussée de la tour sud sont contemporaines ou postérieures au règne de Louis XI (campagne 7).

---

609 Voir la notice de Tavant dans le catalogue.
610 VERGNOLLE, 1985, p. 77.
611 Voir la notice de Tavant dans le catalogue.
612 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 23.
613 Voir la notice de la collégiale Saint-Mexme à Chinon dans le catalogue.
614 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 24.
615 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 63.

À Descartes[616], la nef à vaisseau unique lambrissée percée de baies en plein cintre comme dans le chœur, ainsi que la coupole octogonale sur pendentifs qui couvre la croisée du transept et l'appareil aux pierres taillées et layées, liées par des joints rubanés, renvoient au XIIe siècle[617]. Les campagnes picturales sont donc exécutées au XIIe siècle au plus tôt.

L'église d'Azay-le-Rideau se compose d'une nef à vaisseau unique terminée par une abside semi-circulaire reconstruite au XIIe siècle, comme l'indique le moyen appareil régulier et le décor végétalisé des chapiteaux surmontant les colonnettes qui encadrent la baie axiale[618]. Le voûtement sur croisée d'ogives de l'abside date du XIIIe siècle. Les baies en plein cintre, agrandies postérieurement, probablement au XIXe siècle, recoupent les scènes peintes et ont détruit la figure de saint Michel, amputée de sa moitié droite (campagnes 1 à 3).

À Lignières-de-Touraine, la nef lambrissée à vaisseau unique donne sur un chœur constitué d'une travée droite voûtée en berceau brisé et d'une abside en cul-de-four[619]. De petites baies en plein cintre éclairent la nef et le sanctuaire. À l'extérieur, ces parties sont construites à l'aide de pierres en calcaire de moyen appareil que l'on devine sous l'enduit du XIXe siècle. Ces éléments fournissent un terminus *post quem* à l'exécution de la campagne picturale du chœur du XIIe siècle.

À Cormery, une nef unique donne sur un transept, dont chaque bras reçoit une chapelle orientée, et ouvre sur un chevet en hémicycle[620]. L'appareil du chevet et des absidioles, de moellons irréguliers de roche silico-calcaire noyés dans un épais mortier, peut être attribué au XIe ou au XIIe siècle, tout comme la corniche à bandeau plat qui court le long du chevet et qui est surmontée par des modillons sculptés. La nef pourrait dater du XIIe siècle alors que ses baies

[616] Voir la notice de Descartes dans le catalogue.
[617] SAINT-JOUAN, 1996, p. 850.
[618] Voir la notice d'Azay-le-Rideau dans le catalogue.
[619] Voir la notice de Lignières-de-Touraine dans le catalogue.
[620] Voir la notice de Cormery dans le catalogue.

en plein cintre ont été remaniées ou agrandies postérieurement. Les peintures de la nef et du transept ne peuvent pas être antérieures au XIIe siècle (campagnes 1 et 2).

La rotonde de la chapelle du Liget est construite en moyen appareil et percée de sept étroites baies en plein cintre[621]. Elle ouvrait à l'est sur une nef ajoutée au XIIe siècle, aujourd'hui détruite, et au sud par une petite porte à linteau qui desservait un porche ou une petite salle dont il n'existe plus que les arrachements. L'unique campagne de décor peint de la chapelle a vraisemblablement été réalisée au cours du XIIe siècle, après la construction de la nef et de l'annexe, car les vestiges sur l'arc triomphal indiquent qu'il intégrait certainement la nef, ainsi que la petite salle comme en témoigne la peinture sur le tympan de la porte permettant d'y accéder. Un terminus *post quem* est donné par les sources écrites qui indiquent que l'abbé de Villeloin fait don aux frères de la Chartreuse du Liget dans le troisième quart du XIIe siècle et placent la fondation de la chartreuse en 1178. Or les Chartreux interdisent la pratique du décor, ce qui indique qu'une communauté préalablement établie aurait fait édifier et décorer la chapelle du Liget au cours du XIIe siècle et avant le troisième quart du XIIe siècle.

Au prieuré Saint-Jean-du-Grais d'Azay-sur-Cher, les peintures se situent dans le réfectoire et la salle capitulaire (campagnes 1 à 4)[622]. Selon le rapport dendrochronologique, la date d'abattage des bois de la charpente du réfectoire se situerait à l'extrême fin du XIIe siècle, mais le nombre de cernes manquant sur les poutres incite à rajeunir cette datation au début du XIIIe siècle[623]. La campagne 1 est donc réalisée après la fin du XIIe siècle.

L'église de Beaulieu-lès-Loches témoigne, comme d'autres édifices de la région, de l'expansion en Touraine des influences angevines[624]. L'ajout de l'actuelle nef agrandit l'édifice et peut être attribué au XIIIe siècle, d'une part grâce au voûtement de style Plantagenêt et d'autre

[621] Voir la notice de la chapelle du Liget à Sennevières dans le catalogue.
[622] Voir la notice du prieuré d'Azay-sur-Cher dans le catalogue.
[623] LAMBERT, JACQUET, rapport, 1998.
[624] Voir la notice de Beaulieu-lès-Loches dans le catalogue.

part aux premières traces écrites attestant l'existence d'une paroisse en 1229, lorsque le titre de cure est octroyé à l'église[625]. Le premier décor est donc mis en place pendant ou après la première moitié du XIIIe siècle.

L'église de Rigny-Ussé se compose d'une nef à vaisseau unique de trois travées ouvrant sur un transept puis un chevet en hémicycle construit à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle[626]. Les peintures du transept ont donc été réalisées entre le XIIe siècle et la fin du XVe siècle, lorsqu'une baie flamboyante a été percée dans le bras sud du transept et interrompt certaines figures (campagne 3). Un chevet à pans coupés remplace celui en hémicycle au XIVe siècle[627] et sert de terminus *post quem* à l'exécution des peintures du chœur (campagne 4).

Dans la nef de l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais, les baies brisées constituées de deux lancettes trilobées surmontées d'un oculus quadrilobé évoquent l'architecture gothique des XIIe et XIIIe siècles[628]. Le cycle peint sur le mur de la nef se poursuit dans l'ébrasement de ces baies (campagne 2). La peinture ne peut donc être antérieure à la création des baies. Le décor, qui continue également sur le bouchage en partie inférieure des deux baies, est donc postérieur à la construction des baies, au cours des XIIe et XIIIe siècles, et à leur bouchage à une date inconnue. Cette campagne picturale apparaît également sur l'intrados de l'arc entre la chapelle Sainte-Catherine et le chœur attribuable au XIIIe siècle et recouvre partiellement la campagne 1. Les campagnes 1 et 2 sont donc réalisées au plus tôt à partir du XIIIe siècle, tout comme les autres campagnes du chœur (campagnes 5, 7, 8).

La cathédrale Saint-Gatien de Tours est reconstruite à partir du chœur entre 1236 et 1279[629], notamment la chapelle, actuellement nommée chapelle du tombeau des Enfants de Charles VII,

---

[625] LEGOUX, rapport, 1999-2004, p. 27.
[626] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014, p. 3 ; voir la notice de Rigny-Ussé dans le catalogue.
[627] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014, 2014, p. 3.
[628] Voir la notice de Saint-Christophe-sur-le-Nais dans le catalogue.
[629] LEFEBVRE, 2008, p. 84 et ANDRAULT, 2010.

décorée par trois campagnes picturales (campagnes 1, 2, 3) et la chapelle de Monseigneur Renou également peinte (campagne 5)[630]. Les peintures sont donc réalisées après 1236. Après une interruption, les travaux reprennent avec le transept à la fin du XIIIe siècle, puis la nef au début du XIVe siècle qui comporte une peinture sur le pilier au sud-est (campagne 6) et les chapelles des quatre premières travées occidentales, dont celle des fonts baptismaux (campagne 4), et le massif occidental (campagne 7) au début du XVe siècle.

Enfin, l'architecture troglodytique de la chapelle Saint-Radegonde à Chinon, creusée directement dans la pierre, ne permet pas de proposer une fourchette de datation pour la réalisation des peintures[631].

9.1.2. Les critères iconographiques

La datation peut s'appuyer sur des critères formels, dont l'évolution des objets est documentée par l'archéologie. L'épigraphie permet de poser des jalons chronologiques, notamment pour l'Indre-et-Loire à partir du *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*[632]. La diffusion du culte d'un saint ou la date de son martyr peuvent également servir d'indicateurs temporels (fig. 159). Toutefois, l'iconographie représente un critère de datation assez fragile.

L'apparition de motifs iconographiques

À Rochecorbon, les gestes et les postures du Christ et de saint Pierre relèvent d'une tradition iconographique en vigueur au XIe siècle (campagne 3). Hildegarde Giess démontre que le motif du Christ agenouillé apparaît dans le Lavement des pieds à partir du début du XIe siècle dans le manuscrit de Saint-Gall (1011) puis dans un psautier anglais[633] (1050). Le Christ ne se tient

[630] Voir la notice sur la cathédrale de Tours dans le catalogue.
[631] Voir la notice sur la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon dans le catalogue.
[632] TREFFORT (dir.), 2014.
[633] Lavement des pieds, Psautier, 1050, Cott. Tib. C. VI., British museum, Londres.

debout devant le récipient qu'à partir du XIIe siècle[634]. Pierre porte la main droite à sa tempe, dès le début du XIe siècle sur ces deux manuscrits. Le Lavement des pieds à Rochecorbon serait donc postérieur au début du XIe siècle.

À Parçay-Meslay (campagne 2), le Christ en majesté peint sur l'abside présente l'hostie selon une formule iconographique apparemment développée dès le IXe siècle dans les manuscrits de Marmoutier : notamment la Bible de Charles le Chauve[635], l'Évangéliaire de Lothaire[636] ainsi que le sacramentaire du pape Grégoire le Grand[637]. Dans l'abside de Tavant (campagne 1), deux anges de chaque côté du Christ élèvent l'hostie vers lui. L'adoption de ce motif à Parçay-Meslay et à Tavant peut s'expliquer par une volonté de réaffirmer la réalité de la présence réelle, c'est-à-dire la transsubstantiation depuis le quatrième concile du Latran en 1215, remise en cause par Bérenger de Tours au XIe siècle[638]. Les peintures sont donc postérieures au IXe siècle, date d'apparition de cette iconographie, et peuvent avoir été mis en place à partir du XIe siècle ou au XIIe siècle, lorsque le Christ en majesté présentant l'hostie a été réalisé dans la crypte de Saint-Aignan (Loir-et-Cher)[639].

À Tours (campagne 2), la Vierge à l'Enfant se détache d'un triptyque gothique ou d'une niche peinte à Rigny-Ussé (campagne 3). La représentation de l'Enfant, porté sur la hanche de sa mère, se retrouve couramment dans la statuaire dès le milieu du XIIIe siècle et dans le vitrail, notamment celui de la cathédrale du Mans[640]. Dans les groupes sculptés, l'Enfant peut porter un globe, jouer avec le fermail du manteau de sa mère accentuant sa dimension humaine et le

[634] GIESS, 1962.
[635] Christ en majesté, Bible de Charles le Chauve, vers 845, Ms. Lat. 1, f. 329 v., BNF, Paris : REYNOLDS, 2013a, p. 81.
[636] Christ en majesté, Évangéliaire de Lothaire, vers 850, Ms. Lat. 266, f. 2v., BNF, Paris.
[637] Initiale, Préface, troisième page, Sacramentaire du pape Grégoire le Grand, IXe ou Xe siècle, Ms. 184, BM, Tours.
[638] CATIN, 1997.
[639] VOYER, 2005.
[640] MARCELLO, 2012, p. 29.

pathos de la scène ou encore tenir un chardonneret symbole de la Passion[641]. Au XIVe siècle, le culte marial prend une dimension plus tendre et intime dans la liturgie et la littérature religieuse, en lien avec le développement de la dévotion privée. Ces deux peintures peuvent donc avoir été réalisées au cours du XIVe siècle en s'inspirant d'une iconographie issue de la statuaire.

À Cormery (campagne 1), la frontalité de la Vierge et les traits sereins presque adultes de l'Enfant renvoient aux *sedes Sapientiae* du XIe au XIIIe siècle[642], tout en amorçant une iconographie des XIIIe et XIVe siècles qui privilégie la Vierge comme figure centrale, l'Enfant n'étant plus au centre de la composition. Marcello Angheben montre qu'à partir du XIIe siècle, certains auteurs assimilent la Vierge au prêtre officiant particulièrement lorsque la Vierge est entourée d'anges thuriféraires et cérophéraires[643]. La peinture semble donc avoir été réalisée entre le XIIe et le XIVe siècle et plus probablement au XIIIe siècle.

À Rigny-Ussé, la figuration dans le Calendrier peint sur l'intrados de l'arc doubleau du chœur, de la coutume de la plantation du « mât de mai », fournit un terminus *post quem* car la tradition est attestée dès le XIIIe siècle[644].

Le Calendrier à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) débute par la figuration du mois de janvier avec Janus à trois visages que l'on retrouve dans des œuvres des XIIIe et XIVe siècles[645].

De plus, à partir du XIIIe siècle, Janus est fréquemment associé au banquet et assis devant une table chargée de mets[646]. Ces éléments permettent de situer la deuxième campagne picturale de Saint-Christophe-sur-le-Nais entre les XIIIe et XIVe siècles.

---

641 DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, 2017, p. 410-421.
642 Voir la notice de Cormery dans le catalogue.
643 ANGHEBEN, 2012, p. 35 ; ANGHEBEN, 2016b, p. 167.
644 MANE, 2004, p. 77.
645 MANE, 1986, p. 257.
646 MANE, 1986, p. 257.

Les thèmes iconographiques

À la collégiale de Chinon (campagne 4), la Crucifixion reprend les codes iconographiques fréquents au début de l'époque gothique : le Christ semble endormi, le sang ne coule pas et l'aspect humain n'est pas encore celui mis en évidence par les peintres de la fin du gothique[647]. Le nombre de personnages se limite à Jean et à Marie, dans un esprit de strict respect de la portée sacramentelle ou dévotionnelle de cette scène. La Vierge tend les bras vers son fils tandis que Jean, qui tient un livre, penche la tête et regarde vers le sol en signe d'affliction. La peinture a donc certainement été réalisée à partir de la fin du XIIe siècle. La peinture de Sorigny (campagne 1) reprend ces caractéristiques et a donc vraisemblablement été réalisée après la fin du XIIe siècle.

À Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), l'épisode du juif frappant la statue de saint Nicolas n'est pas le plus représenté de la vie du saint, mais se trouve néanmoins sur les vitraux des cathédrales de Chartres[648] et de Tours[649], tous deux réalisés au cours du XIIIe siècle. La rareté de la représentation de cet épisode, leur figuration en deux lieux proches de Beaulieu-lès-Loches et les proximités formelles avec le vitrail de Tours amènent à proposer une datation issue de l'iconographie de l'œuvre à partir du XIIIe siècle.

À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), la Crucifixion correspond à la représentation précise et humaine dans sa vérité avec plus de réalisme dans la représentation de l'humanité souffrante qui apparaît progressivement au cours du XVe siècle. La violence de la Crucifixion trouve son apogée à Tréffléan[650] en 1594, mais plusieurs exemples existent dès le XVe siècle : en témoigne la Crucifixion de la chapelle Saint-Jacques à Saint-Martin-de-Queyrières

[647] Voir la notice de la collégiale Saint-Mexme de Chinon dans le catalogue.
[648] Saint Nicolas, baie 014, 1215-1225, chapelle des confesseurs, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[649] Saint Nicolas, 1255-1267, chœur, cathédrale Saint-Gatien, Tours (Indre-et-Loire).
[650] Crucifixion, peinture murale, 1594, chapelle Notre-Dame-de-Cran, Tréffléan (Morbihan).

(deuxième moitié du XVe siècle)[651], qui présente une scène particulièrement sanglante avec un Christ déjà mort comme à Saint-Christophe. Les personnages portent des braies courtes qui apparaissent au XVe siècle[652], mais aussi des chemises sous des pourpoints ou gilets sans col avec d'amples manches et un chapeau rouge. La longueur des basques des pourpoints diminue tout au long du XVe siècle pour disparaître complètement à la fin du siècle. Les couvre-chefs courants au XVe siècle prennent la forme de turbans noués comme celui du Prophète, de chaperons coniques à grelots pour l'homme en bas à gauche et à cornette pointue pour celui qui porte des rayures ou encore de barrettes à tirette pour les deux hommes à l'extrême droite. La barrette à tirette s'emploie à la fin du XVe siècle [653]. L'ensemble de ces éléments iconographiques permettent de situer l'exécution de la Crucifixion entre les XVe et XVIe siècles.

La forme des objets

La Base de données Objets, réalisée par Christian Davy et Christine Leduc-Gueye, recense les objets de la vie quotidienne (vaisselle, mobilier, outils…) dans le domaine de la peinture murale du Xe au XVIe siècle dans l'ouest de la France[654]. Les notices de cette base de données proposent un volet datation ce qui permet de poser des jalons chronologiques pour l'évolution des formes. Les formes des objets entre les XIe et XVIe siècles, comme les couteaux, peut fournir un indice pour la datation. Par exemple, dans la nef de l'église de Saint-Georges de Rochecorbon, l'extrémité de la lame des couteaux de la Cène s'élargit et s'incurve, puis se termine en deux pointes. Cette typologie se retrouve après le milieu du XIIe siècle et jusqu'au milieu du XIIIe siècle, dans l'église Saint-Martin d'Amné (Sarthe) et à la cathédrale d'Angers (Maine-et-Loire)[655] et permet de situer entre ces deux dates la Cène de Rochecorbon. Toutefois, cet indice

[651] Crucifixion, deuxième moitié du XVe siècle, chapelle Saint-Jacques, Saint-Martin-de-Queyrières (Hautes-Alpes).
[652] VENIEL, 2008, p. 92.
[653] VENIEL, 2008, p. 109.
[654] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 289-293.
[655] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 292.

de datation repose sur la comparaison des formes et la datation des références utilisées s'appuie souvent elle-même sur des comparaisons d'ordre iconographique et/ou stylistique.

Le cheval et son cavalier

Les chevaux de l'Adoration des mages à Azay-le-Rideau (campagne 1) présentent une marche au pas dans une posture identique avec la jambe antérieure gauche levée et évoque la Chevauchée des mages de l'église de Nohant-Vic peinte au XIIe siècle. La peinture d'Azay-le-Rideau paraît donc avoir été réalisée au XIIe siècle au plus tôt.

Dans la scène de bataille de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), la charge au galop ne correspond pas à la représentation courante du XIe au XIIIe siècle : postérieurs plantés au sol et antérieurs levés et projetés en avant, mais à une position plus naturelle[656]. La peinture est donc postérieure au XIIIe siècle. Le type d'armement permet de préciser la datation. Les Croisés à cheval portent un heaume ou un casque à protection nasale, ainsi qu'une cotte de maille sur un bliaud et un écu allongé et pointu en partie inférieure ou bien court pour se protéger. Les Sarrasins portent la rondache. Les casques avec protection nasale et écus courts incitent à attribuer cette œuvre au XIVe siècle[657].

La figuration de personnages historiques et de saints

À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), le saint éponyme porte le Christ enfant sur ses épaules selon une tradition iconographique bien établie dès le XIIe siècle en France[658].

À la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), si la peinture représente un épisode de la vie des Plantagenêt, Henri II (1154-1189) apparaît déjà couronné. Il est donc possible de situer l'éxécution de cette peinture au cours du règne du roi Henri II, entre 1154 et 1189.

[656] DAVY, 2012a, p. 5.
[657] Voir la notice de Rochecorbon dans le catalogue.
[658] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88.

Toutefois, l'iconographie ne fournit aucun indice s'il ne s'agit pas d'une représentation des Plantagenêt.

L'épigraphie

À Lignières-de-Touraine (campagne 1), les inscriptions peintes sur la voûte en berceau du chœur présentent une écriture mixte, composée de capitales et d'onciales très régulières avec un module droit, sans fioriture, ce qui permet à Cécile Treffort de situer la réalisation de la peinture au cours du XIIe siècle[659].

À la chapelle du Liget (campagne 1), les proximités formelles dans les gestes et les positions avec plusieurs ensembles peints et sculptés du XIe au début du XIIIe siècle montrent que ces peintures reprennent des codes iconographiques fréquents. Au-dessus des scènes narratives, les prophètes de l'Ancien Testament annoncent les scènes du Nouveau Testament selon une formule couramment usitée au XIIe siècle[660]. Enfin, Robert Favreau a montré que les lettres sont tracées avec régularité avec peu d'onciale et de ponctuation et une importante proportion de C carrés. À partir de ces éléments, l'auteur propose de resserrer la datation du milieu jusqu'à la seconde moitié du XIIe siècle[661].

À Descartes (campagne 2), les inscriptions du berceau et de l'abside présentent une grande homogénéité. Paul Deschamps et Marc Thibout soulignent que le « C » carré de l'inscription « MARCUS » de l'abside et le « M » oncial de saint Matthieu correspondent à une épigraphique du début du XIIe siècle[662]. Cécile Treffort ne s'oppose pas à cette proposition de datation[663].

---

[659] TREFFORT (dir.), 2014, p. 90-91.
[660] FAVREAU, 1988, p. 47.
[661] FAVREAU, 1988, p. 47.
[662] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115.
[663] TREFFORT (dir.), 2014, p. 85.

À Azay-sur-Cher (campagne 3), le thème de l'évangéliste appuyé sur un pupitre remplace progressivement celui des animaux et des Quatre Vivants à la fin du XIIe siècle, par exemple sur le portail de Saint-Benoît-sur-Loire. La peinture est donc postérieure à la fin du XIIe siècle. L'épigraphie permet de préciser la datation. Les lettres en capitale se caractérisent par un tracé arrondi et le tracé du premier jambage du « A » se terminant en volute évoque l'épigraphie du XIIIe siècle. La peinture est donc vraisemblablement réalisée entre la fin du XIIe et le XIIIe siècle.

À Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), les inscriptions en lettres gothiques renvoient à une graphie qui apparaît au XIIIe siècle[664].

Dans la cathédrale de Tours (campagne 3), l'inscription en lettres gothiques, employées à partir du XIIIe siècle, qui surmonte une Charité de saint Martin, mentionnait selon le comte de Galembert : « *Feu Hugues de Pesch… de Tours qui trespassa l'an mil trois cens vinc et trois lasme de lui soit en repos… Clamidem cum paupere dimidiavit ut faciamus idem… Missam cantanti globus igneus emicuit* »[665]. L'inscription accompagnant la Charité de saint Martin permet de savoir qu'il s'agissait de l'emplacement du tombeau de Hugues, mort en 1323, commanditaire probable de cette peinture et que l'œuvre a donc certainement été réalisée autour de cette date.

9.1.3. Les critères techniques

Les travaux récents menés sur la peinture murale montrent la redécouverte progressive de l'importance de l'analyse des techniques pour étudier les œuvres. Pour Juliette Rollier-Hanselmann, l'usage de la technique mixte issue de la fresque, c'est-à-dire la combinaison d'une peinture réalisée sur enduit frais puis sur enduit sec avec apport d'un liant, est une pratique courante en France entre le VIIIe et le XIIe siècle[666], que Michelle Gaborit et Christian Davy prolongent jusqu'au XIIIe siècle[667]. De fait, les peintures exécutées selon cette technique se situent dans cette fourchette de datation : Azay-sur-Cher (campagne 2), Cangey

[664] Voir les notices suivantes dans le catalogue : Cravant-les-Côteaux et Beaulieu-lès-Loches.
[665] BODIN, 1855, p. 134.
[666] ROLLIER-HANSELMANN, CESCM, 1997, p. 61.
[667] GABORIT, 2002, p. 75 ; DAVY, 1997, p. 86

(campagne 1), la collégiale à Chinon (campagne 2), la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), à Descartes (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Rivière (campagnes 1, 2), à Rochecorbon (campagne 3) et à Tavant (campagnes 1, 2, fig. 160).

À Rochecorbon (campagne 3), la datation peut être précisée grâce à l'usage d'un faux bleu obtenu par un mélange de pigments, sans aucun colorant bleu. Christian Sapin constate l'emploi de ce mélange dans les peintures carolingiennes jusqu'au XIe siècle à Auxerre[668]. Juliette Rollier-Hanselmann en remarque en Bourgogne au cours des XIe et XIIe siècle[669], comme à Nohant-Vic[670] (XIIe siècle, Indre) et elle est relevée par Carolina Sarrade à la chapelle de Plaincourault[671] (XIIe siècle, Indre). Enfin, les recherches menées par Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon montrent que le « faux bleu » s'emploie spécifiquement entre les Xe et XIIe siècles[672]. Ainsi, la peinture de Rochecorbon a vraisemblablement été mise en œuvre entre les Xe et XIIe siècles.

À Parçay-Meslay et à Rivière (campagne 1), les carnations sont traitées au *verdaccio*. L'usage de cette sous-couche verte pour colorer les chairs est attesté à Lambach en Autriche au XIe siècle et en Italie entre les XIIIe et XIVe siècles[673]. L'usage de cette technique, apparemment utilisée dès le XIe siècle, permet de préciser la datation des peintures à Parçay-Meslay et à Rivière entre les XIe et XIIIe siècles, date de la fin d'utilisation de la technique mixte issue de la fresque (campagne 1).

---

668 SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
669 ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 65.
670 ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
SARRADE, 2006.
672 COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692.
673 MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 147.

À Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget, les chairs sont modelées à l'aide du pseudo-*verdaccio* (campagne 1). Juliette Rollier-Hanselmann observe que ces rehauts verts sur certaines parties du visage et du corps s'appliquent sur les peintures en Bourgogne au cours des XIe et XIIe siècles[674] et proviennent d'une tradition hellénistique reprise par les peintures entre le VIIe et le XIIe siècle[675]. L'emploi de cette technique permet de situer le terminus *ante quem* de la réalisation des peintures de Lignières-de-Touraine et du Liget au XIIe siècle (campagne 1).

L'utilisation probable d'un liant à l'huile se retrouve à Rigny-Ussé (campagne 3), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 7, 8) et à Tours (campagne 3). L'emploi de ce liant est attesté en peinture murale dès le XIIIe siècle à la cathédrale d'Angers[676]. Marcel Stefanaggi observe que l'usage de l'huile en peinture murale a tendance à prendre de l'ampleur au cours du XIVe siècle. Le recours à l'huile fournit un terminus *post quem* au XIIIe siècle pour l'exécution de ces peintures et permet l'application de glacis dans la cathédrale de Tours (campagne 4), dont l'usage est attesté dans la seconde moitié du XIIIe siècle à l'église Saint-Antoine de Goualade en Gironde[677].

Les travaux d'Aurélie Mounier et de Floréal Daniel montrent que le brocart appliqué s'emploie sur des peintures murales réalisées entre le milieu du XVe et le milieu du siècle suivant[678]. L'emploi de cette technique permet donc de dater plus précisément les peintures à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Tours (campagne 5, 7).

---

[674] Christ en majesté, peinture murale, XIIe siècle, cul-de-four, cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, Nevers (Nièvre).
[675] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[676] SUBES-PICOT, 1992, p. 90.
[677] GABORIT, 2002, p. 72
[678] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 38.

9.1.4. Les critères stylistiques

La datation des peintures murales est principalement fondée sur des considérations stylistiques et leurs évolutions. La recherche des filiations formelles avec d'autres ensembles peints des régions environnantes, déjà étudiées, et des courants stylistiques bien connus, entre dans le processus de la datation. Ces études permettent de proposer, souvent d'affiner, les fourchettes chronologiques obtenues par l'étude de l'architecture et de l'iconographie. Toutefois, définir les caractéristiques communes d'un style ne signifie pas affirmer l'uniformité stylistique de ces peintures, car chaque décor et chaque peintre possède une personnalité qui lui est propre (fig. 161).

Christian Davy observe, dans le corpus roman des Pays de la Loire, différentes tendances dans l'élaboration de la forme des visages, des corps et des drapés, tandis que l'évolution de la composition d'ensemble ou scénique ne rentre pas dans des limites particulières[679]. L'auteur constate qu'un premier groupe de peintures, réalisées entre la fin du XIe et le premier quart du XIIe siècle, répond à la disposition suivante : l'utilisation d'un dessin préparatoire puis la pose d'une couche rose clair en aplat pour les carnations, recouvertes de rehauts blancs parfois très épais. Des rehauts rouge clair peuvent servir d'ombres. Les visages sont ensuite repris au rouge et clos d'un cerne qui améliore la lisibilité. Les cous, les pieds et les membres présentent des « lignes calligraphiques », c'est-à-dire des demi-cercles, des disques et des triangles, posés en rehaut afin d'accentuer le modelé[680]. Toutefois, les exemples du XIe siècle sont peu nombreux. Les caractéristiques des peintures de la chapelle du Liget (campagne 1) et des églises de Descartes (campagne 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rochecorbon (campagne 3) ainsi que de Rivière (campagne 1) peuvent entrer dans cette description et par conséquent avoir été exécutées entre la fin du XIe et le premier quart du XIIe siècle. Les animaux musiciens peints à Cangey pourraient entrer dans ce groupe, mais il est difficile de les rattacher précisément à une tendance, car aucune figure humaine, pouvant servir de comparaison, n'est visible (campagne 1). Entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle, cette manière de modeler les formes tend à être allégée puis disparaît[681]. Les peintures

[679] DAVY, 1999, p. 107.
[680] DAVY, 1999, p. 96.
[681] DAVY, 1999, p. 96.

de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 2) et des églises de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Rivière (campagne 2) et de Rochecorbon (campagne 4) correspondent à cette description et ont vraisemblablement été réalisées entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle. Les conventions les plus visibles se trouvent sur les vêtements qui présentent des cercles concentriques sur le ventre, des plis en V entre les jambes et des queues d'aronde au bas des tuniques.

Dans les enluminures, les traits des visages avec des yeux étirés et terminés en pointe, les rehauts pour modeler les carnations et les plis, la manière de représenter l'anatomie avec un ventre mou surmonté par un buste osseux ainsi que les conventions concernant la représentation des plis apparaissent également entre les XIe et XIIe siècles, par exemple sur les miniatures du *Martinellus* de Tours (fin du XIe siècle)[682], du Missel à l'usage de Tours (vers 1100)[683] ou encore des *Moralia in Job* (milieu du XIIe siècle, fig. 162, 163)[684]. Plus spécifiquement dans les miniatures, les pommettes rouges des visages peuvent être cerclées de blanc selon un procédé qui se retrouve à Rochecorbon (campagne 4) et plus généralement l'application de nombreux rehauts colorés et blancs sur les visages et les corps comme sur les enluminures de saint Amand recevant la tonsure à Tours réalisée entre 1066 et 1107[685] (fig. 164). Le pseudo-*verdaccio* s'emploie au XIIe siècle pour modeler les carnations des visages peints sur les murs, mais également sur les visages enluminés, par exemple ceux du Psautier glosé possédé par le

[682] Saint Martin ressuscitant un pendu, *Martinellus* de Tours, fin du XIe siècle, f. 018, ms. 1018, Bibliothèque municipale, Tours.

[683] Christ en croix entre Marie et Jean, Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 210, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours.

Christ en majesté, Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 208v, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours.

[684] Hommes et oiseau, *Moralia in Job*, Maître de Vendôme (atelier), milieu du XIIe siècle, f. 106v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours.

Hommes nu attaqué par un rapace, *Moralia in Job*, Maître de Vendôme (atelier), milieu du XIIe siècle, f. 106v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours.

[685] Première vie de saint Amand, abbaye de Saint-Amand, entre 1066 et 1107, f. 008, ms. 0502, Bibliothèque municipale, Valenciennes.

chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours (vers 1140-1145)[686] et les *Moralia in Job* (milieu du XIIe siècle, fig. 165)[687]. Enfin, les plis conventionnels et les allures dansantes se retrouvent aussi sur les vitraux, mais sans les rehauts pour modeler les carnations et les étoffes à la cathédrale Saint-Pierre-et-Paul à Poitiers (vers 1165, fig. 166)[688].

À partir du milieu du XIIe siècle, Christian Davy observe deux tendances : l'une qui accentue le modelé et l'autre qui l'allège. Dans le premier cas, entre 1150-1200, les lumières sont travaillées avec de multiples rehauts, parfois avec des couleurs variées. Les traits du visage sont souvent repris dans une tonalité foncée et sont rehaussés. Parfois, les visages sont de nouveau enrichis de variations d'ombre et de lumière. L'élaboration longue de ce modelé se termine presque toujours par un cerne presque complet exécuté dans une tonalité très sombre. Le déroulement des étapes apparaît donc semblable aux œuvres du XIe et du début du XIIe siècle, mais les gestes sont multipliés et peuvent conduire jusqu'à l'exagération. Par exemple, une partie des traits suit les reliefs du visage et un autre s'en détache et ornemente les vides d'une manière indépendante[689]. Aucune peinture du corpus tourangeau ne semble pouvoir être intégrée à ce groupe. En revanche, la deuxième tendance, celle qui allège le modelé, apparaît plus fréquemment dans le corpus tourangeau.

Christian Davy circonscrit le traitement « minimaliste » entre le milieu du XIIe siècle et les dernières manifestations entre 1210 et 1225, avec l'apogée de ce style autour de 1200. Il décrit une restitution très sobre du modelé des visages, des rehauts légers, une palette de couleurs très claire et des peintres qui privilégient le trait à la couleur pour transcrire l'expressivité du

[686] Saül et le massacre des prêtres de Nob, Psautier glosé, vers 1140-1145, f. 067v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0093, Bibliothèque municipale, Tours.
[687] Hommes foulant aux pieds un hybride zoomorphe, *Moralia in Job*, Gregorius, milieu du XIIe siècle, f. 129v, ms. 0318, Bibliothèque municipale, Tours.
[688] Décollation de saint Paul, vie de saint Paul de Tarse ; Christ, Crucifixion, vers 1165, chevet, baie 100, cathédrale Saint-Pierre-et-Paul, Poitiers (Vienne).
[689] DAVY, 1999, p. 97.

visage[690]. Les peintures de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), de l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 3, 4) peuvent intégrer ce groupe et être circonscrites entre le milieu du XIIe siècle et 1225 au plus tard.

Dans les enluminures, cet allégement du modelé des carnations se traduit par la disparition progressive des pommettes et de la plupart des rehauts colorés. On conserve les rehauts blancs pour apporter des touches lumineuses. Les plis, en revanche, peuvent encore être modelés à l'aide de trois couleurs comme le montrent les exemples du Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours (vers 1170-1180)[691] et d'une Bible possédée par le couvent des Minimes de Chaillot de Paris (vers 1220-1230)[692], ou bien avec plus de sobriété et rehaussés d'un trait blanc au niveau des bordures des étoffes sur Michée peint dans une Bible d'Amiens (début ou premier quart du XIIIe siècle, fig. 167)[693].

Les recherches menées par Laurence Terrier Aliferis sur la réappropriation de l'art antique entre 1180 et 1230, aussi appelé « style 1200 », permettent de poser des jalons chronologiques précis fondés sur une typologie de plis et de postures[694]. La reprise de la manière antique apparaît notamment dans le comportement des étoffes, dont les saillies du corps sont rendues visibles à travers le tissu. Le style est qualifié d'antiquisant en raison de la tridimensionnalité des figures acquises par l'invention d'un subtil système de dégradé à l'intérieur des plis des vêtements, des drapés souples qui enveloppent gracieusement le corps et d'une syntaxe de plis en Y et de « plis mouillés » (fig. 168). Les parties de l'anatomie sont ainsi rendues visibles par la tension du tissu

[690] DAVY, 1999, p. 98.
[691] Christ entre l'Eglise et la Synagogue, Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours, vers 1170-1180, possédé par le chapitre de la collégiale Saint-Martin de Tours, ms. 0193, Bibliothèque municipale, Tours.
[692] Malachie, Bible, vers 1220-1230, possédée par le couvent des Minimes de Chaillot de Paris, ms. 0018, Bibliothèque Mazarine, Paris.
[693] Michée et deux villes, Bible, début ou premier quart du XIIIe siècle, f. 110, ms. 0023, Bibliothèque municipale, Amiens.
[694] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.

résultant du mouvement des membres et sont le fait d'un procédé antique[695]. Dans les enluminures et plus généralement dans les arts figuratifs, le style se définit par le rejet de tout idéalisme roman au profit d'un assouplissement des formes et d'une humanisation des personnages[696]. De fait, les arts figurés du XIIIe siècle expriment à des degrés divers et selon leur propre rythme une tendance de plus en plus marquée à s'affranchir des conventions romanes, amorcée par le style 1200 et qui perdure jusqu'au milieu du XIIIe siècle[697]. Les peintures d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3) répondent à cette syntaxe de la plicature. Ces peintures pourraient avoir été réalisées entre 1180 et 1220, puisque vers 1220 et 1230, la plicature se modifie et les plis apparaissent linéaires et tuyautés[698]. Toutefois, un décalage chronologique peut apparaître dans l'utilisation de motifs entre les grands centres et la périphérie. Ces peintures peuvent donc avoir été exécutées entre 1180 et 1230.

Christian Davy précise que les formes sont uniquement dessinées, c'est-à-dire que les visages et les corps ne sont matérialisés que par un dessin de contour et que l'aplat des visages est souvent identique à celui du fond provoquant une « transparence » des personnages, à partir du premier quart du XIIIe siècle[699]. Les peintures d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2) s'intégreraient dans ce groupe et auraient été exécutées au début du XIIIe siècle et avant l'apparition du « large-fold style » entre 1230 et 1240[700]. Ce style, nommé par Robert Branner, se caractérise par des silhouettes généralement déliées et des retombées droites de plis à becs sur les côtés, se cassant parfois en cascades et correspond plus à la Vierge à l'Enfant peinte à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à la Crucifixion à Sorigny (campagne 1).

---

[695] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.
[696] HECK (dir.), 1996, p. 351-352.
[697] AVRIL, 1995, p. 15.
[698] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.
[699] DAVY, 1999, p. 98.
[700] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 186.

Les travaux de Claudine Landry dans le Poitou rejoignent cette conclusion même si elle nuance ce propos. Elle observe pour les premières décennies du XIIIe siècle que les peintures peuvent présenter des conventions graphiques romanes (frises, entablements), mais avec une simplification des drapés et du modelé ainsi qu'une recherche de naturalisme dans les proportions du corps[701]. La troisième campagne de Descartes répond à ces caractéristiques.

Michelle Gaborit constate également en Aquitaine que certains traits romans persistent dans la première moitié du XIIIe siècle : l'utilisation de conventions, notamment le cercle noir pour le menton et les lèvres supérieures marquées un par trait noir, le dessin des plis pour la plupart stéréotypés avec une recherche d'accumulation de plis parallèles ou en V ainsi que la pose de trois valeurs sur un fond d'intensité moyenne, mais simplifiée, car on ne juxtapose que deux couleurs[702]. L'esprit gothique apparaît par l'emploi de nombreux plis serrés et multiples semblables à des plis mouillés, par la recherche de la profondeur dans la position des personnages et la recherche d'individualité. Les attitudes sont souples et les gestes fidèles à la réalité. Le vocabulaire ornemental peut faire référence à la peinture romane et comporte principalement des motifs géométriques[703].

L'absence de modelé sur le visage de l'ange de la chapelle de Chinon ainsi que le traitement coloré des drapés incitent à fournir un terminus *post quem* à cette campagne au début du XIIIe siècle (campagne 3). Le répertoire ornemental évoqué par Michelle Gaborit est similaire à celui des peintures de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis).

Le milieu du XIIIe siècle marque, selon Claudine Landry, le début de la peinture murale gothique[704]. Si ces peintures ne constituent pas encore un ensemble homogène, l'apparition du trait noir y est déterminante. La ligne et le contour sont primordiaux pour construire et animer

[701] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 184.
[702] GABORIT, 2002, p. 71.
[703] GABORIT, 2002, p. 71.
[704] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 184.

les figures, souligner les drapés et donner une grande lisibilité à la scène. Le tracé est plus ou moins délié selon les peintres et tend vers un traitement vivant et individualisé des personnages. Les peintures de la cathédrale de Tours (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2), à Cormery (campagne 2) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) correspondent à cette description et ont certainement été exécutées à partir du milieu du XIIIe siècle.

Michelle Gaborit observe légèrement plus tardivement l'abandon complet de la technique romane au profit du trait, qu'elle situe dans la seconde moitié du XIIIe siècle[705]. Les peintres privilégient le rendu des gestes, l'expression des physionomies. Toutefois, le traitement n'est pas entièrement graphique, car le modelé des plis peut être rendu par des dégradés de couleurs. Concernant les traits du visage, les yeux sont larges, le nez droit, la petite bouche rouge est précieuse, presque maniérée et enfin une courte barbe frisée dissimule le menton. Ce modèle visage a la faveur des peintres en Aquitaine pendant la seconde moitié du XIIIe et le début du XIVe siècle[706].

Les visages peints des vitraux exécutés dans le premier quart du XIIIe siècle présentent une forme allongée et en haricot, avec des yeux en amande étirée dont les traits ne se rejoignent pas au coin de l'œil, l'ensemble bordé par le dessin des paupières. Les cheveux sont séparés en mèches fines et ondulées. Le cerne noir domine et les plus sont serrés et longilignes sur les personnages des vitraux de la cathédrale de Chartres[707] (entre 1210 et 1225) ou encore de celle de Lyon[708] (entre 1226 et 1230) (fig. 169). La production enluminée se caractérise par un style dit « classique » qui apparaît dans la seconde moitié du XIIIe siècle à Paris et dans le nord de la

[705] GABORIT, 2002, p. 72.
[706] GABORIT, 2002, p. 72.
[707] Débat de saint Silvestre et des docteurs juifs, vie de saint Silvestre, 1210 -1225, baie 8, chevet, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[708] Vie de saint Jean-Baptiste, 1226-1230, baie 2, chevet, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône).

France. Les figures sont plus monumentales et vêtues d'amples drapés se cassant en cascades successives[709].

Le groupe du « gothique confirmé », composé par Claudine Landry et qu'elle attribue au troisième quart du XIIIe et au début du XIVe siècle, se caractérise par des influences septentrionales que l'on retrouve dans la finesse d'exécution et l'harmonie des lignes[710]. Le rythme de la composition est subtil, donné par des postures faussement symétriques et la recherche d'un mouvement complexe. Les attitudes légèrement cambrées avec des visages aux traits pleins et juvéniles, les sourires, les chevelures aux courtes boucles ou longues aux ondulations serrées évoquent la sculpture parisienne. Les petits visages encadrés de boucles délicatement travaillées apparaissent sur le saint Martin à la cathédrale de Tours (campagne 3). Le cerne s'affine et se fait plus discret[711]. À la fin du XIIIe siècle, le rôle de la lumière dans la modulation de la couleur pour traduire un modelé ou les plis d'un drapé apparaît de façon épisodique[712]. Ainsi, les figures se détachent du fond par un contour que complète le traitement presque pictural des formes et donne du relief et du volume comme à Tours (campagnes 2, 3) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 3). Au début du XIVe siècle, les corps posent en léger *contrapposto* et les drapés se dévoilent en revers complexes[713] comme à Rochecorbon (campagne 5) et à la collégiale de Chinon (campagne 6).

Dans les vitraux, les petits visages voient leurs traits rassemblés au centre de la figure et encadrés de courtes boucles serrées. Les silhouettes sont graciles et se déhanchent légèrement

[709] HECK (dir.), 1996, p. 153.
[710] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.
[711] REGOND, 2004, p. 62.
[712] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.
[713] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.

comme l'ange musicien de la cathédrale de Rouen (vers 1310)[714] ou encore le prophète Zacharie de l'abbatiale Saint-Ouen à Rouen (vers 1325-1339, fig. 170)[715].

Ce traitement maniéré, qui conjugue la grâce des attitudes avec la précision du tracé, apparaît dans l'enluminure plus précocement, dès le milieu et le troisième quart du XIIIe siècle[716]. On y retrouve les caractéristiques évoquées précédemment : les figures menues et fragiles, au canon allongé, ainsi que le déhanchement, auxquels s'ajoute la palette chromatique réduite à trois dominantes : bleu, rouge et or. En revanche, au XIVe siècle, les enluminures parisiennes s'inscrivent plutôt dans la lignée de celles réalisées par l'enlumineur Jean Pucelle, en activité à Paris entre 1319 et 1334 (fig. 171a)[717]. Les coloris sont éclaircis et les étoffes modelées à l'aide de dégradés. Les hanchements et les plis à becs de ces enluminures se retrouvent dans la peinture murale en Touraine, sans que soit intégrée la conception de la tridimensionnalité des fonds. Les visages enluminés peuvent être modelés à l'aide d'ombres roses comme ceux de saint Paul[718] (vers 1320) et sur les murs à Azay-le-Rideau (campagne 3, fig. 171b).

En Poitou, le style pictural du XIVe siècle se situe dans la continuité du style précédent avec un traitement bidimensionnel dans lequel prévaut le goût de la ligne et des contours. Les drapés et les visages sont dessinés d'un trait net. Les personnages sont différenciés et expressifs[719]. À Antigny (Vienne), les personnages n'ont aucune épaisseur et ressortent d'un fond coloré et orné d'un rameau fleuri d'une petite fleur tréflée du début du XIVe siècle. En Aquitaine, ce nouveau style de décor composé d'un treillis décoratif comprenant des branches fleuries et très couvrant apparaît également au XIVe siècle[720]. Le motif évoque celui qui court autour de la Vierge à

[714] Ange jouant des claquettes, vers 1310, baie 7c, chevet, cathédrale Notre-Dame, Rouen (Seine-Maritime).
[715] Zacharie, vers 1325-1339, baie 233e, chevet, abbatiale Saint-Ouen, Rouen (Seine-Maritime).
[716] HECK (dir.), 1996, p. 153.
[717] JOUBERT, 2001, p. 168.
[718] Saint Paul s'adressant à des Juifs, Bible, vers 1320, f. 546v., ms. 0008, Bibliothèque municipale, Tours.
[719] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 196.
[720] GABORIT, 2002, p. 74.

l'Enfant à Rigny-Ussé (campagne 3). Les peintres se servent d'éléments mobiliers pour structurer l'espace et créer de la profondeur sans maîtriser complètement la perspective[721] comme l'arcature en fond et les montants du reliquaire porté en procession à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5).

Michelle Gaborit constate que dans la seconde moitié du XIVe siècle, le style se simplifie notamment par le recours à l'utilisation récurrente de la réserve, des personnages avec des silhouettes souvent très proches et pas forcément différenciés par les traits des visages, des plis hâtivement esquissés à grands traits et la réduction de la palette chromatique au rouge, au jaune, au noir et au blanc[722]. La peinture à Saint-Christophe-sur-le-Nais répond à ces caractéristiques et a vraisemblablement été mise en place dans la deuxième moitié du XIVe siècle (campagne 5).

À la fin du XIVe siècle, le traitement des drapés et la caractérisation des visages rappellent certains traits du gothique international tels que le canon étiré des personnages, le dessin très fluide et les drapés aux lignes sinueuses qui s'ajustent au corps, mais sans l'élégance de cour ou le naturalisme propre à ce courant. Les drapés prennent de l'ampleur et gagnent en dynamisme[723]. Le volume est construit par des drapés aux plis profonds et sinueux. Les peintres dessinent les visages de trois-quarts face ou de profil. Michelle Gaborit observe au cours du XIVe siècle que l'âge des figures, leur physique et leur expression sont nettement individualisés[724]. Les mains esquissent des gestes élégants avec un mouvement délicat des doigts. Claudine Landry attribue ces caractéristiques à la fin du XIVe siècle[725]. Concernant la composition générale, la perspective commence à être appréhendée et la mise en place du décor se simplifie avec la disparition des frises ornementales, tandis que les fonds au contraire s'enrichissent de motifs décoratifs divers. Toutefois, le courant stylistique n'est pas continu,

[721] GABORIT, 2002, p. 74.
[722] GABORIT, 2002, p. 74.
[723] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.
[724] GABORIT, 2002, p. 74.
[725] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.

car certains décors sont fortement structurés par des frises et des arcades aiguës[726]. Les amples drapés aux plis profonds du saint peint à Tours (campagne 4), le traitement du visage et le fond à motif fleuri répétitif amènent à rattacher cette œuvre à la production de la fin du XIVe siècle.

Puis, deux tendances émergent au milieu du XVe siècle jusqu'au début du XVIe siècle[727]. La première tend perpétue les formules du siècle précédent et tend vers un style linéaire[728]. Elle se caractérise par des fonds-écrans avec des personnages alignés et repoussés au premier plan de l'image. Les figures se détachent souvent d'un fond tapissant à motifs répétitifs. La perspective est globalement absente, mais si des lignes de fuites apparaissent dans certaines peintures : les scènes s'enfoncent dans une cage et les scènes situées en intérieur sont souvent représentées en perspective grâce au traitement du sol, notamment les carrelages qui se prête bien à un rendu en profondeur, comme à l'église de Saint-Thomas de Pastoreccia en Corse du Nord (fin du XVe – début du XVIe siècle)[729]. Le même ornement unifie le fond, ou alors il permet de différencier des espaces, ou encore permet de distinguer l'espace sacré du profane.

Parfois, le système d'encadrement renoue avec celui des bandes colorées horizontales héritées de l'art roman. La ligne domine et dessine les contours ou les drapés. Les traits du visage sont inexpressifs, le front est dégagé et les cheveux clairs et bouclés sont rejetés sur les épaules. La palette chromatique se réduit au rouge, au noir, au jaune et au blanc ou se compose d'une même gamme chromatique[730]. La différenciation des espaces par l'usage de plusieurs fonds-écrans et à motifs, les encadrements, le traitement des plis et des visages, ainsi que la palette chromatique permettent de rattacher les peintures de Cravant-les-Côteaux à ce groupe (campagne 7). La recherche de perspective apportée par le dallage, le goût pour l'effet décoratif en fond, la modification de l'ornement pour signifier les espaces et l'emploi d'une même gamme

[726] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.
[727] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 200.
[728] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 202.
[729] REGOND, 2004, p. 57.
[730] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 202.

chromatique autour du vert et du noir incitent à attribuer les peintures de la cathédrale de Tours à ce groupe (campagne 7). La prédominance de la ligne, le fond assez plat et l'emploi d'une gamme chromatique en camaïeu de bleu permettent de rattacher les peintures de Saint-Christophe-sur-le-Nais à ce groupe (campagne 7).

La seconde tendance témoigne des recherches spatiales et plastiques de son temps, notamment par l'influence de la peinture flamande à partir de 1440-1450[731]. La recherche de vraisemblance et de relief dans le volume anatomique ne se trouve pas uniquement en Flandre, mais également dans les centres Bourguignons dans le premier quart du XVe siècle avec, par exemple, la production d'Henri Bellechose (actif entre 1415 et 1430, fig. 172). Ce groupe se caractérise par sa recherche de naturalisme, un modelé par l'ombrage et la lumière pour faire ressortir l'anatomie : par exemple les côtes légèrement saillantes, la poitrine creusée ou l'articulation des bras. Annie Regond fait le même constat, les peintres prennent en compte la lumière et l'ombre, son corollaire, pour modeler les corps et se préoccupent du rendu de la musculature[732]. Les étoffes peuvent être traitées en camaïeu de gris. Les paysages en fond montrent la conscience de la tridimensionnalité[733]. Les peintures à Tours (campagne 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), à Descartes (campagne 4) et à Rigny-Ussé (campagne 4) peuvent intégrer ce groupe. Par ailleurs, l'insistance sur la souffrance du Christ à Saint-Christophe-sur-le-Nais montre l'influence septentrionale dans cette peinture.

Dans les enluminures, les plis ondoyants et à becs qui retombent en cascade et les volumes du corps amplifié par les drapés des étoffes, par exemple le Pape du *Genus nequam*[734] (milieu du

[731] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 209.
[732] REGOND, 2004, p. 57.
[733] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 209.
[734] Le Pape et l'amitié du renard, *Genus nequam*, milieu du XVe siècle, possédé par les moines de l'abbaye Saint-Martin de Marmoutier, f. 224, ms. 0520, Bibliothèque municipale, Tours.

XVe siècle) et le saint Thomas d'une Vie de Jésus (vers 1470-1480, fig. 173)[735]. Les plis sont creusés par des ombres noires ou hachurées. En revanche, contrairement à la peinture murale, les personnages et les vêtements peints sur les enluminures du XVe siècle présentent fréquemment des rehauts jaunes pour les lumières, qui remplacent les rehauts blancs. Dans les vitraux, la grisaille avec des touches de couleurs et les plis froncés, modelés en dégradés de gris et parfois hachurés se retrouve également au milieu du XVe siècle : à la cathédrale de Lyon (1448-1459)[736] et à la cathédrale de Bourges (après 1451, fig. 174)[737].

9.2. Les datations en laboratoire

Le recours aux méthodes en laboratoire peut aider à circonscrire la date d'exécution d'une œuvre ou permettre de trancher entre plusieurs hypothèses de datation. Dans ce corpus, quatre campagnes picturales réparties sur trois sites ont bénéficié d'une datation en laboratoire : le Lavement des pieds (campagne 3) et la Cène (campagne 4) peintes dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, la Chasse royale dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3) et les peintures de la crypte de Tavant (campagne 2). Une méthode indirecte, c'est-à-dire sans prélèvement sur la peinture et trois méthodes directes ont été utilisées pour dater les peintures. Ces méthodes ont été choisies en fonction du dommage causé à l'œuvre, des ressources datantes présentes sur l'œuvre et du coût.

La datation des charbons de bois présents dans l'enduit et d'un poil de pinceau d'origine animale répond globalement au même processus de datation. Un organisme vivant assimile le carbone présent dans l'atmosphère qui l'environne qui se compose d'une infime proportion de

[735] Apparition à saint Thomas, Vie de Jésus Christ, vers 1470-1480, provenant de Tours ?, f. 122v., ms. 0976, Bibliothèque Mazarine, Paris.
[736] Ange, 1448-1459, baie 25, chapelle du Sacré-Cœur, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône).
[737] Prophète, après 1451, baie 25a, chevet, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (Cher).

carbone 14 (^{14}C) ou radiocarbone par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C). La datation par carbone 14 se fonde ainsi sur la présence de radiocarbone ingéré par l'organisme. Les échanges avec l'extérieur cessent à l'instant où l'organisme meurt. La quantité de radiocarbone qu'il contient décroît au cours du temps selon une loi exponentielle connue (désintégration naturelle des atomes de carbone 14). Un échantillon de matière organique issu de cet organisme peut donc être daté en mesurant le rapport ^{14}C/C total[738].

Dans le cas de la datation de la chaux, cette méthode novatrice paraissait tout à fait appropriée aux peintures murales réalisées sur enduit de chaux, car elle date par radiocarbone la calcination du calcaire et donc sa mise en œuvre. L'élément datant est le carbone captif qui provient de l'air lors de la prise de l'enduit. La datation de la chaux est susceptible d'être proche du moment où elle est employée, car elle se prépare peu de temps avant son utilisation et est rarement réutilisée après son emploi en maçonnerie[739].

L'AMS, c'est-à-dire la spectrométrie de masse par accélérateur, est un procédé de datation dont l'accélérateur de particules permet une plus grande précision et l'analyse nécessite moins de matière. L'envoi d'un échantillon de charbon est de l'ordre du milligramme (entre 20 et 500) contre les 10 grammes pour une méthode conventionnelle, par exemple la datation radiométrique[740]. La datation étant un processus destructif, une analyse par AMS, qui ne réclame que des quantités infimes, est une méthode adaptée pour les peintures avec de très petits fragments de charbons, de chaux ou de poils.

[738] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 96.
[739] BOUVIER, 2016, p. 3.
[740] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 96.

9.2.1. La dendrochronologie et la datation de la chaux par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)

La datation du Lavement des pieds de la nef de l'église Saint-Georges à Rochecorbon peut s'appuyer sur celle de la charpente de la nef, dont une dendrochronologie donne la date de 1028[741] (campagne 3, fig. 175, 176). D'autre part, six échantillons d'enduit ont été datés par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)[742]. Sans entrer dans le détail de la méthode et des résultats déjà présentés[743], la peinture pouvait avoir été exécutée entre 1028, date de construction de la nef et 1054, en sachant que le diagnostic récent de Véronique Legoux a mis en évidence qu'il s'agissait de la troisième campagne de décor et non pas de la première[744].

9.2.2. Les charbons dans l'enduit

Des charbons ont été prélevés dans les enduits des peintures de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3) et de la crypte de Tavant (campagne 2, fig. 177, 1787)[745]. Cette méthode a été utilisée pour dater la Crucifixion de l'église Saint-Pierre-les-Eglises à Chauvigny (Vienne) et a permis de déterminer que la peinture avait été exécutée avant l'an mil, entre 782 et 984, plutôt qu'à la période romane[746]. Les peintures réalisées entièrement ou partiellement sur enduit frais peuvent bénéficier de ce procédé de datation, car l'enduit qui contient les charbons de bois, c'est-à-dire l'*intonaco*, est contemporain de la couche picturale. Ce charbon résulte des résidus de combustibles employés lors de la calcination du calcaire pour obtenir la chaux.

Trois échantillons de charbon ont été prélevés à Chinon, dont un inexploitable, et quatre dans la crypte de Tavant. La datation C^{14} des charbons de bois par AMS a été favorisée plutôt que

[741] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[742] MARZAIS, 2017.
[743] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[744] LEGOUX, Rapport, 2020.
[745] MARZAIS, Rapport, 2019.
[746] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335, 341.

d'utiliser la chaux de l'enduit pour plusieurs raisons : le nombre de charbons affleurants est assez important pour obtenir une datation fiable, une méthode de prélèvement moins invasive et un traitement des échantillons moins coûteux.

CHAPELLE SAINTE-RADEGONDE, CHINON (CAMPAGNE 3)[747]

Les résultats obtenus pour la Chasse Royale peinte dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon sont les suivants (fig. 177) :

P5 : non analysé

P6 : 887-1037 ap. J.-C. (95,4 %)

P7 : 1016-1154 ap.J.-C. (95,4 %)

La datation du prélèvement 6 paraît se situer bien en amont du reste des échantillons et semble relever d'un effet « vieux bois ». Malheureusement, la taille réduite des échantillons et leur manque de cohésion n'ont pas permis de soumettre les échantillons à un anthracologue pour éviter cet effet vieux bois. Nous avons donc choisi d'exclure ce prélèvement de la datation pour son manque de cohérence.

Le prélèvement 7 permet de situer l'exécution de l'œuvre entre 1016 et 1154 ap. J.-C. Une datation de l'œuvre du XIe siècle paraît précoce, mais est envisageable au cours du XIIe siècle. Toutefois, il faudrait des analyses complémentaires pour conforter la datation en utilisant une autre méthode, car il ne reste plus de charbons affleurants.

[747] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 16.

CRYPTE DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS, TAVANT (CAMPAGNE 2)[748]

Les résultats obtenus pour les peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant sont les suivants (fig. 178) :

P1 : 938-1018 ap. J.-C. (68,3 %)/ 894-930 ap. J.-C. (27,1 %)

P2 : 1025-1165 ap. J.-C. (95,4 %)

P3 : 1020-1155 ap. J.-C. (95,4 %)

P4 : 765-895 ap. J.-C. (87,9 %)/ 714-744 ap. J.-C. (6,1 %)/ 928-940 ap. J.-C. (1,5 %)

La première fourchette retenue pour P1 est 938-1018. d'une part, car la probabilité (68,3 %) est beaucoup plus élevée que l'autre proposition (seulement 27,1 %) et d'autre part, car cette datation est plus cohérente avec le bâti attribuable au XIe siècle. Les prélèvements 2 et 3 présentent une bonne cohérence et une haute probabilité. La datation du prélèvement 4 paraît se situer bien en amont du reste des échantillons et semble relever d'un effet vieux bois. Nous avons donc choisi d'exclure ce prélèvement de la datation pour son manque de cohérence.

Le prélèvement 1 recoupe les prélèvements 2 et 3 autour de l'an mil. Les prélèvements 2 et 3 présentent une forte probabilité. En combinant ces éléments, nous pouvons attribuer cet ensemble peint au début du XIe siècle jusqu'au début du XIIe siècle avec une plus forte probabilité que ces peintures datent de la première moitié du XIe siècle.

[748] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 15.

9.2.3. La datation d'un poil de pinceau par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)

La Cène peinte dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon est réalisée à la détrempe, c'est-à-dire à sec sur un fin badigeon de chaux (campagne 4, fig. 179). Dans ces conditions, l'épaisseur de chaux est trop mince pour être datée et il n'y a pas de charbons en l'absence de mortier et d'enduit de sous-couche. Par conséquent, le seul élément datant en laboratoire était les deux poils de pinceau emprisonnés dans la peinture. Un seul a été prélevé pour laisser l'autre comme témoin.

Les résultats obtenus pour la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon sont les suivants[749] :

P8 : 1045-1250 ap. J.-C. (95, 4 %)

Dans le détail :

1146 - 1250 ap. J.-C. (73,1 %)

1045 - 1094 ap. J.-C. (17,3 %)

1120 - 1141 ap. J.-C. (5 %)

Le prélèvement P8 présente une probabilité satisfaisante de datation entre 1045 et 1250, avec une fourchette de datation statistiquement plus élevée entre 1146 et 1250. Cette peinture a vraisemblablement été réalisée entre le milieu du XIIe siècle et le milieu du XIIIe siècle. Toutefois, l'utilisation d'un seul prélèvement incite à la prudence.

[749] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 16-17.

Chapitre 10 : La proposition d'une typo-chronologie

10.1. La datation des peintures historiées du corpus

La prise en compte d'indices architecturaux, iconographiques, techniques, les comparaisons stylistiques avec d'autres peintures, principalement des Pays de la Loire, du Poitou, d'Aquitaine et, dans de rares cas, le recours aux analyses en laboratoire a permis de définir des fourchettes de datation pour l'exécution des peintures. La confrontation de ces éléments sert à affiner les fourchettes préétablies et permet de proposer des jalons chronologiques nécessaires à la réalisation de la typo-chronologie. Une présentation chronologique de l'ensemble des chantiers du corpus aurait pu être pertinente, mais aurait occasionné de nombreuses répétitions concernant les critères architecturaux des édifices et les techniques picturales. La présentation de la confrontation des différents critères des campagnes du corpus suit l'ordre alphabétique des noms des communes pour alléger le texte.

Le chœur de l'église Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau a été construit au cours du XIIe siècle, les trois campagnes picturales qui le décorent lui sont donc postérieures (fig. 180). La posture stéréotypée des chevaux de l'Adoration des Mages permet de resserrer la datation aux XIIe et XIIIe siècles (campagne 1). Enfin, l'épais cerne noir qui dessine les contours et l'absence de modelé permettent d'attribuer la réalisation de l'œuvre entre le début du XIIIe siècle et 1230-1240. Les campagnes 2 et 3 sont très lacunaires et ne présentent pas d'indices iconographiques spécifiques. En revanche, l'utilisation du cerne noir pour la campagne 2 permet d'attribuer la peinture entre le début du XIIIe et le début du XIVe siècle. La campagne 3 peut être datée entre le troisième quart du XIIIe et le début du XIVe siècle grâce à la finesse du contour et l'emploi de plusieurs nuances de rose pour modeler le visage.

Au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher, le réfectoire qui abrite le Christ en majesté a été construit à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle (campagne 3, fig. 180). La présence des évangélistes tenant un encrier disparaît progressivement à partir de la fin du XIIe siècle et l'étude épigraphique a permis d'attribuer la peinture au XIIIe siècle. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque tend également à disparaître au début du XIIIe siècle. Enfin, la présence de plis en Y et la manière de représenter les saillies du corps peuvent être rapprochées du « style 1200 » et permettent de réduire la datation entre 1180 et 1230, voire 1240, car il s'agit d'un édifice en périphérie des grands centres picturaux.

Dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches, le collatéral sud a été édifié à partir de la première moitié du XIIIe siècle (fig. 180). L'étude épigraphique a permis d'attribuer les inscriptions de la deuxième campagne à la production gothique du XIIIe siècle. Le style graphique confirme cette datation qui peut être réduite à la première moitié jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle. La troisième campagne présente des caractéristiques stylistiques similaires et, par conséquent, la même fourchette de datation.

La nef de l'église Saint-Martin à Cangey a vraisemblablement été construite au cours du XIe siècle (fig. 180). La technique mixte issue de la fresque, qui a servi pour réaliser les peintures de la première campagne, s'emploie jusqu'au début du XIIIe siècle. Enfin, l'étude du style permet d'attribuer les peintures du XIe jusqu'au milieu du XIIe siècle.

Les murs creusés dans le roc de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon ne permettent pas de fournir un terminus *post quem* à la réalisation des peintures à partir du support architectural (fig. 180). En revanche, l'iconographie, s'il s'agit effectivement d'une représentation d'un épisode de la vie des Plantagenêt et du roi Henri II, permet de situer l'œuvre entre le début du XIIe et le début du XIIIe siècle (campagne 2). La peinture est exécutée selon la technique mixte issue de la fresque, dont l'emploi perdure jusqu'au début du XIIIe siècle. Le style mêlant des conventions romanes dans le traitement des vêtements et les recherches graphiques de la peinture gothique dans le traitement des carnations permet de situer la réalisation de l'œuvre entre le milieu et le troisième quart du XIIe siècle. Toutefois, les résultats des analyses en laboratoire proposent une datation plus haute et situent l'exécution de la peinture entre 1016 et 1154. La confrontation de l'ensemble de ces indices autorise une proposition de datation au milieu du XIIe siècle. La troisième campagne n'est datée que par le style du début du XIIIe siècle.

La collégiale Saint-Mexme à Chinon a été construite à partir du début du XIe siècle (fig. 2). La deuxième campagne a été réalisée selon une technique mixte issue de la fresque dont l'emploi s'échelonne du VIIIe jusqu'au début du XIIIe siècle. L'utilisation du vocabulaire ornemental roman et d'un fond noir permet de resserrer la datation entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle. La troisième campagne semble pouvoir être attribuée entre le début et le milieu du XIIIe siècle par la persistance de traits romans coexistant avec l'absence de modelé. Le Christ de la Crucifixion correspond à une formule iconographie en vigueur au cours du XIIIe siècle (campagne 4). À cela, s'ajoute un style roman que Christian Davy observe autour de 1200-1225. La manière de dessiner les plis de la campagne 6 correspond au style 1200, ce qui signifie que la peinture a certainement été exécutée entre 1170 et 1220. Enfin, la campagne 7 peut être

datée entre le troisième quart du XIIIe et le début du XIVe siècle par l'attitude cambrée des figures.

La nef de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery a été bâtie à partir de la première moitié du XIIe siècle (fig. 2). L'iconographie de la Vierge à l'Enfant de la première campagne évoque les *Sedes Sapientiae* des XIe et XIIIe siècles et la présence d'anges thuriféraires et céroféraires semble apparaître dans ce thème au cours du XIIe siècle. Le traitement des plis, correspondant au style 1200, permet de resserrer la datation entre 1180 et 1240. La deuxième campagne recouvre en partie la première et a donc été réalisée après. La peinture peut être attribuée entre le milieu du XIIIe et la fin du XIVe siècle grâce aux silhouettes déliées cernées de noir.

Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le martyr de saint Léger décore un voûtain de la croisée du transept, édifiée à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle (campagne 5, fig. 2). L'épigraphie permet de situer l'exécution de l'œuvre au XIIIe siècle. Par ailleurs, l'emploi de la technique mixte issue de la fresque perdure jusqu'au début du XIIIe siècle. Enfin, l'utilisation de conventions romanes dans le traitement des étoffes et le modelé gothique permettent d'attribuer la peinture entre le milieu du XIIe siècle et la fin du premier quart du siècle suivant. La fourchette de datation de cette peinture peut être réduite au premier quart du XIIIe siècle par la confrontation de ces indices. Les figures de la campagne 7 se situent de part et d'autre de la baie flamboyante de la chapelle, remaniée au cours du XVe siècle. Les peintures ne peuvent donc pas être antérieures à cette date. Le style des figures, assez schématiques, qui se détachent d'un fond tapissant, et une palette chromatique limitée, confortent la datation dans la deuxième moitié du XVe siècle.

Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes, les peintures se trouvent dans le chevet construit au cours du XIIe siècle. La technique mixte issue de la fresque, qui a servi à réaliser le Christ en majesté et des saints s'emploie jusqu'au début du XIIIe siècle (campagne 2, fig. 3). Les figures, modelées à l'aide de nombreux rehauts colorés, sont attribuables au XIe jusqu'au début du XIIe siècle. L'épigraphie permet de réduire la fourchette de la datation au début du XIIe siècle. La troisième campagne peut être attribuée au premier quart ou à la première moitié du XIIIe siècle par l'absence de modelé et l'emploi d'un épais cerne noir. Enfin, les figures de la campagne 4, traitées en grisaille avec des touches de couleur, datent vraisemblablement du milieu ou de la deuxième moitié du XVe siècle.

La date de construction de la chapelle du Liget à Sennevières au début du XIIe siècle et son rattachement à l'ordre des chartreux, qui interdit la pratique du décor peint, dans le deuxième

quart du siècle fournissent une fourchette chronologique déjà assez réduite concernant la réalisation des peintures (campagne 1, fig. 3). Les comparaisons iconographiques avec d'autres ensembles peints et sculptés, ainsi que l'épigraphie, permettent de situer cette campagne entre le milieu et la fin du XIIe siècle. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque ne s'oppose pas à cette datation, tout comme le style des peintures attribuables du XIe au milieu du XIIe siècle. L'ensemble de ces éléments permettent de dater ce décor du milieu du XIIe siècle.

À Lignières-de-Touraine, le décor peint de l'église Saint-Martin a été exécuté au cours du XIIe siècle au plus tôt, date de construction du chevet qui abrite les peintures (campagne 1, fig. 3). L'épigraphie permet de situer la réalisation de ce décor au cours du XIIe siècle, ce que confirme l'emploi de la technique mixte issue de la fresque. Enfin, l'emploi de conventions romanes accompagnées d'une diminution du nombre de rehauts permet de resserrer la datation entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle.

À Parçay-Meslay, Le Christ en majesté se trouve dans le chœur de l'église Saint-Pierre construit au cours du XIe siècle (campagne 2, fig. 3). L'iconographie du Christ tenant l'hostie proviendrait d'une formule développée au IXe siècle et utilisée dans les enluminures. D'autres exemples de décors peints présentant cette iconographie se retrouvent jusqu'au XIIe siècle. La peinture présente les caractéristiques des œuvres du XIe jusqu'au milieu du XIIe siècle concernant le traitement du modelé à partir de nombreux rehauts colorés. L'ensemble de ces indices permettent d'attribuer cette peinture du XIe jusqu'au milieu du XIIe siècle.

La construction de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé intervient au cours du XIe siècle ou au début du XIIe siècle (fig. 3). Le transept, qui abrite les peintures de la campagne 3, a été remanié au cours du XVe siècle par le percement d'une baie flamboyante qui coupe certaines scènes peintes. Ces décors ont donc été exécutés entre les XIe et XVe siècles. De plus, l'iconographie de la Vierge à l'Enfant évoque les groupes sculptés du XIVe siècle (fig. 4). L'emploi d'un liant à l'huile n'est pas incompatible avec cette datation, car il apparaît dès le XIIIe siècle. Le style et les postures sinueuses confortent l'attribution de cette campagne au XIVe siècle. Le chevet a été reconstruit au XIVe siècle et comporte les peintures de la quatrième campagne. La représentation de la tradition du « mât de mai » dans le calendrier permet de situer l'exécution des peintures au XIIIe siècle au plus tôt, date d'apparition de cette fête. Enfin, les figures principalement traitées en grisaille avec des touches de couleur renvoient à une production picturale que l'on peut situer entre le milieu et la fin du XVe siècle.

À Rivière, la construction de la nef de l'église Notre-Dame peut être attribuée au XIe siècle. L'utilisation de la technique mixte issue de la fresque pour les campagnes 1 et 2 permet de fournir un premier terminus *ante quem* au début du XIIIe siècle (fig. 4). Le style de la campagne 1, avec de nombreux rehauts colorés évoque les peintures du XIe jusqu'au milieu du XIIe siècle. En revanche, la diminution de ces rehauts sur les visages de la deuxième campagne incite à en situer la réalisation entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle.

À Rochecorbon, les analyses dendrochronologiques de la charpente de la nef de l'église Saint-Georges permettent de dater sa construction de 1028 (fig. 4). L'iconographie du Christ agenouillé et de saint Pierre portant la main à sa tempe apparaît au début du XIe siècle (campagne 3). Le faux bleu qui sert à colorer les décors ornementaux semble disparaître au XIIe siècle. Le style conforte cette datation entre le XIe et le milieu du XIIe siècle par l'emploi de nombreux rehauts colorés pour modeler les visages. Enfin, les analyses en laboratoire précisent la datation de l'œuvre entre 1028 et 1054, mais le fait qu'il s'agisse de la troisième campagne de décor incite à dater l'œuvre du milieu du XIe siècle. L'iconographie des couteaux peints de la quatrième campagne, également située dans la nef, est à rapprocher des œuvres du milieu du XIIe jusqu'au milieu du XIIIe siècle. Le style des figures, mêlant des conventions romanes dans le traitement des étoffes à un épais cerne brun et une diminution des rehauts sur les visages permet de dater l'œuvre du deuxième ou troisième quart du XIIe siècle. Les analyses en laboratoire confortent cette datation entre 1080 et 1250 avec une forte probabilité pour que la peinture soit réalisée au milieu du XIIe siècle. Enfin, la cinquième campagne se trouve en partie sur la voûte du chœur, dont la reconstruction a été datée de 1127 par dendrochronologie. Les armes des cavaliers se retrouvent au XIVe siècle. Le style, et plus spécifiquement les chevelures, se reconnaît dans des œuvres du troisième quart du XIIIe siècle et du début du XIVe siècle. La confrontation de ces indices permet de situer l'exécution de la cinquième campagne au début du XIVe siècle.

L'église Saint-Pierre-aux-Liens à Sorigny a été bâtie à partir du XIe siècle (fig. 4). L'iconographie de la Crucifixion avec le Christ qui semble endormi, sans effusion de sang, apparaît à la fin du XIIe siècle (campagne 1). Le style de l'œuvre, proche du « *large fold style* » apparaît autour de 1230-1240 et s'emploie jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle.

Les parties peintes du chevet de l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, ainsi que les remaniements de la nef datent du XIIIe siècle (fig. 5). L'iconographie de saint Christophe portant l'Enfant sur les épaules apparaît dès le XIIe siècle (campagne 1). L'utilisation d'un cerne noir autour des figures permet de situer l'exécution de cette campagne

entre le milieu et le troisième quart du XIIIe siècle, ce qui ne contredit pas les indices architecturaux et iconographiques. L'iconographie de la deuxième campagne, et plus spécifiquement les trois visages de Janus, s'emploie entre les XIIIe et XIVe siècles. La date d'apparition de l'utilisation d'un liant à l'huile en peinture murale se situe au cours du XIIIe siècle. Enfin, l'étude du style permet de rattacher cette peinture au « *large-fold style* » et de resserrer la datation entre 1230-1240 et le troisième quart du XIIIe siècle. Concernant les campagnes 5, 7 et 8, l'emploi probable d'un liant à l'huile fournit un terminus *post quem* au XIIIe siècle. Le style schématique des peintures de la campagne 5 et la palette chromatique réduite permet de préciser la datation entre la deuxième moitié et la fin du XIVe siècle. L'exécution de la campagne 7 peut être située entre le milieu du XVe et le début du XVIe siècle par la prédominance des lignes et le goût pour l'effet décoratif, ce que confirme l'emploi de la technique du brocart appliqué. Enfin, les costumes de la campagne 8 sont utilisés entre les XVe et XVIe siècles. La recherche de vraisemblance dans le traitement de l'anatomie ressert la datation de l'œuvre entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle.

Le chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant a certainement été construit entre le dernier quart du XIe et le début du XIIe siècle (campagne 1), avant que la crypte ne soit creusée sous le chœur entre la fin du XIe et le XIIe siècle (campagne 2, fig. 5, 6). L'emploi de la technique mixte issue de la fresque pour ces deux campagnes picturales est compatible avec une datation des peintures entre la fin du XIe et le XIIe siècle. Les anges du Christ en majesté du chœur présentent l'hostie, vraisemblablement en réponse à des controverses eucharistiques qui secouent la Touraine entre les IXe et XIIe siècles (campagne 1). Le style des figures, modelées avec de nombreux rehauts colorés permet de resserrer la fourchette de datation entre la fin du XIe et le premier quart du XIIe siècle. Les peintures de la crypte ont été mises en place après celles du chœur et présentent un style proche (campagne 2). Les résultats des datations en laboratoire permettent de situer l'exécution de cette campagne entre 1020 et 1165. Au regard du contexte architectural, une datation des peintures entre la fin du XIe et le premier quart du XIIe siècle peut être retenue.

À la cathédrale Saint-Gatien de Tours, le chevet a été reconstruit à partir du milieu du XIIIe siècle, qui sert de terminus *post quem* aux peintures des campagnes 1, 2, 3 et 5 (fig. 6). La campagne 1 peut avoir été réalisée entre le milieu et le troisième quart du XIIIe siècle grâce à l'utilisation du cerne noir, soit peu de temps après la réfection du chevet. La campagne 2, qui est une reprise de la campagne 1, présente un traitement du modelé des étoffes similaires à des œuvres de la fin du XIIIe et du XIVe siècle. L'iconographie de la Vierge à l'Enfant est à rapprocher des groupes sculptés du XIVe siècle et permet d'attribuer la deuxième campagne à

ce siècle. La gestuelle ainsi que le traitement du modelé et des cheveux de la campagne 3 permettent de dater cette peinture au début jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle. La date de 1323 lue sur l'inscription qui accompagne la scène permet de resserrer la datation de ce décor. Le style pictural de la campagne 4 incite à l'attribuer à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle. Ce décor se situe au rez-de-chaussée du massif occidental, construit au début du XVe siècle ce qui amène à dater la peinture du début de ce siècle. L'utilisation de pochoir avec un motif de brocart sur le décor de la cinquième campagne permet de l'attribuer entre le milieu du XVe et le milieu du XVIe siècle. Le style permet de préciser la datation entre le milieu du XVe et le début du siècle suivant. La peinture de la campagne 6 décore l'un de pilier de la nef construite à partir du début du XIVe siècle. Le style de l'œuvre permet de repousser son exécution au XVe siècle. Enfin, l'application de brocart appliqué sur la campagne 7 permet d'en situer sa réalisation entre le milieu du XVe et le milieu du XVIe siècle. Le style de la peinture permet de réduire cette datation entre le milieu du XVe et le début du XVIe siècle.

10.2. La proposition d'une typo-chronologie des peintures du corpus

La confrontation et le recoupement des critères établis précédemment dans le chapitre 8, à savoir : le visage, l'anatomie, les plis, le fond et les encadrements, a permis de dresser une typologie plus complète de l'évolution du style. Cette typologie comporte neuf groupes qui sont datés en s'appuyant sur la chronologie individuelle des campagnes picturales et qui permettent de proposer des jalons chronologiques concernant la réalisation des groupes, c'est-à-dire de proposer une typo-chronologie.

Groupe 1

Ce groupe rassemble les peintures des églises de Cangey (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1, fig. 181, 182-186).

Les peintres multiplient les rehauts colorés et blancs, appliqués le plus souvent en juxtaposition, pour modeler les visages des personnages. À Rivière (campagne 1), les peintres utilisent la technique du *verdaccio* pour donner une teinte particulière aux carnations et le pseudo-

verdaccio à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Les pommettes sont marquées et généralement colorées en rouge. La chevelure est dense et lisse, le plus souvent séparée au milieu par une raie.

Les figures se caractérisent par des silhouettes assez rigides aux corps secs et musculeux. Les personnages dénudés sont l'occasion pour les peintres de détailler minutieusement l'anatomie en faisant figurer les saillies des muscles et des os. Les ventres sont ronds. Les peintres dessinent les attaches des poignets et des chevilles. Les mains, porteuses de message, sont particulièrement grandes, tout comme les pieds. Les extrémités se terminent par des doigts et des orteils allongés, à bout rond ou pointu pour les mains. Comme pour le reste du corps, les mains et les pieds sont animés de nombreux rehauts colorés et blancs.

La palette de plis est assez variée et ils sont traités avec rigidité. Des rehauts parallèles appliqués perpendiculairement barrent les hauts des bustes, tandis que des plis concentriques dessinent les ventres. Parfois, des rehauts arrondis sur les bustes sont appliqués dans la longueur. Les plis peuvent blouser à la taille. Parfois, les pans des manteaux flottent sur les côtés, indépendamment du mouvement du personnage. Les figures se caractérisent par des plis en V emboîtés entre les cuisses. Les peintres isolent les différents éléments de l'anatomie alors que les personnages sont vêtus. De fait, ils dessinent les contours des cuisses et des genoux. Des plis droits, en éventail, en escalier et en queue d'aronde animent les parties inférieures du corps et témoignent, une fois de plus, de la richesse de la plicature. Les plis sont modelés à l'aide d'au moins trois couleurs : la teinte neutre de l'aplat, un rehaut de cette couleur, mais plus foncé et un rehaut blanc et/ou clair. Souvent, un rehaut blanc court le long des bordures des étoffes.

Les figures se détachent de fonds généralement colorés et assez denses. À Rochecorbon (campagne 3), le fond est partitionné en deux : en partie supérieure le fond blanc évoque les murs d'une pièce, tandis qu'en partie inférieure le fond coloré, composé d'un pavage à motifs floraux, correspond au sol. Ce fond tapissant évoque les fonds de l'enluminure ottonienne. Pour les autres peintures, le fond de scènes se compose d'une alternance entre trois et cinq bandes colorées et blanches, à la largeur parfois variable et, de temps à autre, décorées de motifs géométriques ou floraux.

Dans ce groupe, le décor ornemental ne sert pas uniquement à encadrer et à circonscrire les scènes, il participe à la narration en guidant le regard du spectateur. Le décor est coloré et composé de motifs variés. Ainsi, des motifs géométriques côtoient les motifs anthropomorphes et zoomorphes qui s'inscrivent sur ou dans des frises et bandes colorées. La plus courante est

la double bande rouge et jaune que l'on peut retrouver durant presque tout le Moyen Âge, mais qui est spécifiquement semée de perles blanches. Le reste du répertoire géométrique se compose de croisillons, de peltes, de médaillons, de grecques avec cartouches, de vagues, de rubans seuls ou en composition (pliés, affrontés, en nid d'abeille) et de rinceaux végétalisés.

Les peintures sont toutes exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, qui impose un travail par plage d'enduit et limite les possibilités de juxtaposition de rehauts sur enduit frais. Dans certains cas, les peintres modèlent les carnations à l'aide du *verdaccio* ou du pseudo-*verdaccio*. L'exécution de ces campagnes s'étend du milieu du XIe siècle pour la plus ancienne à Rochecorbon (campagne 3) jusqu'au troisième quart du XIIe siècle au plus tard avec la campagne de Lignières-de-Touraine (campagne 1). La réalisation de la plupart des peintures de ce groupe se trouve autour du début du XIIe siècle.

Groupe 2

Ce groupe se compose des peintures des églises de Rochecorbon (campagne 4), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 5), de Rivière (campagne 2), de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagnes 2, 3) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 2, 3bis, fig. 181, 187-189).

Les figures de ce groupe se caractérisent par l'apparition de la forme en haricot pour le contour des visages. Le modelé composé de rehauts colorés du groupe 1 disparaît, les peintures de Rochecorbon (campagne 4) sont les seules de ce groupe a encore présenter des rehauts bruns et un disque sur les pommettes. En revanche, les rehauts blancs sont conservés sur les visages. Un vigoureux cerne dessine les contours. Enfin, la chevelure est toujours assez dense, mais constituée de mèches crantées et étagées.

Concernant le traitement de l'anatomie, les peintures de Rochecorbon (campagne 4) font à nouveau la transition entre les groupes 1 et 2. Les silhouettes sont rigides avec des corps secs et musculeux, le dessin des chevilles et des poignets et les grandes mains et pieds évoquent les peintures du groupe 1. Toutefois, l'épais cerne brun qui dessine les contours appartient déjà au groupe 2. Les autres peintures présentent des figures aux silhouettes encore rigides. Les jambes courtes accentuent l'aspect un peu trapu des personnages. Les mains et les pieds sont proportionnés et les chevilles et les poignets ne sont plus dessinés. De discrets rehauts blancs modèlent les pieds et les mains. Le modelé à partir de rehauts colorés tend donc à disparaître

au profit d'un épais cerne noir. Enfin, le traitement général de l'anatomie est fortement simplifié.

Les plis sont similaires à ceux du groupe 1. Si le modelé à trois couleurs du groupe 1 est progressivement abandonné sur les visages, il est conservé pour la plicature. Les fonds sont très proches de ceux du groupe 1. Ils peuvent être colorés à l'aide de bandes de largeurs parfois inégales. Enfin, les encadrements reprennent le répertoire du décor ornemental du groupe 1. L'utilisation d'un fond noir sur lequel se détachent les motifs géométriques ou les rinceaux apparaît à la collégiale de Chinon (campagne 3bis), ainsi que l'utilisation massive de la couleur rose. Le motif de la palmette apparaît également sur cette peinture, qui fait office de transition avec le groupe 4.

Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe. La mutation technique par le passage à la détrempe s'accompagne progressivement d'un changement dans la manière de dessiner et de modeler les figures, par un traitement plus graphique. Toutefois, cette transition est progressive et par exemple, si la peinture de Rochecorbon est exécutée selon la « nouvelle » technique de la détrempe, elle présente des caractéristiques stylistiques très proches du groupe précédent (campagne 4). À l'inverse à la chapelle de Chinon, les peintres utilisent la technique « ancienne » à savoir une technique mixte issue de la fresque alors que le style s'inscrit pleinement dans le groupe 2 (campagne 2). Ce groupe marque donc la transition entre l'utilisation de deux techniques et deux styles. Les peintures de ce groupe se situent entre le milieu du XIIe siècle avec les exemples de Rochecorbon (campagne 4) ainsi que de la chapelle de Chinon (campagne 2) et le premier quart du XIIIe siècle avec la campagne de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) ainsi qu'à la collégiale de Chinon (campagne 3bis).

Groupe 3

Les peintures des églises d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3) constituent ce groupe (fig. 181, 190, 191).

Les visages d'Azay-sur-Cher présentent les caractéristiques du groupe 2, tandis que ceux de Cormery et de la collégiale de Chinon se situeraient plutôt dans le groupe 4 à cause des yeux en demi-amande, de la disparition des rehauts blancs pour modeler les visages au profit d'un épais cerne noir et des chevelures aux mèches ondulées. Le traitement de l'anatomie est proche de celui du groupe 2 avec des mains et des pieds proportionnés et la simplification des corps

par l'absence de rehaut détaillant la musculature. À nouveau, le modelé coloré est abandonné au profit d'un épais cerne noir.

À Azay-sur-Cher, les figures se détachent d'un fond vraisemblablement à bandes qui évoquent ceux des groupes 1 et 2. En revanche, les encadrements s'inscrivent plutôt dans les peintures du groupe 4 par l'utilisation d'un décor feuillu, de quadrilobe et de motifs blancs qui se détachent d'un fond noir. On conserve toutefois quelques éléments du décor géométrique du groupe 1 et 2 : les grecques mais sans cartouches zoomorphes ou anthropomorphes, les rubans pliés, les croix et les losanges.

Enfin, ce qui différencie vraiment ces peintures des groupes 2 et 4 réside dans le traitement des plis. Les vêtements apportent du volume aux silhouettes. L'ampleur des étoffes permet au tissu de se plisser pour souligner le mouvement et les saillies du corps. Ce procédé apporte une impression de tridimensionnalité aux figures. Les plis sont creusés à l'aide de rehauts foncés et un rehaut blanc courre le long des bordures. Les peintres multiplient les rehauts pour dessiner des plis en coup de fouet et des plis en Y.

Les peintures de ce groupe sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe et, comme le groupe 2, servent de transition entre deux techniques et deux styles. Ces peintures présentent les caractéristiques du style 1200 circonscrit entre 1180 et 1240.

Groupe 4

Les peintures des églises suivantes appartiennent au groupe 4 : d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 3), la collégiale de Chinon (campagnes 4, 5), de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 2), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2) et la cathédrale de Tours (campagne 1, fig. 181, 192-196).

Les visages présentent des yeux en amande et parfois en demi-amande. À Tours (campagne 1), le peintre colore l'iris de l'œil en bleu, procédé que l'on retrouve dans le groupe 5. La chevelure est séparée en mèches ondulées, bouclées ou en tire-bouchon. Les rehauts colorés et blancs pour modeler les visages ont totalement disparu au profit du cerne noir. L'anatomie est similaire à celle des groupes 2 et 3 : un traitement simplifié du corps, une absence de rehauts blancs et colorés ainsi qu'un épais cerne noir.

Les plis, en revanche, diffèrent des groupes précédents. Ils sont dessinés en noir et les contours sont également délimités en noir. Des plis à bec, anguleux et en tête d'épingle animent le bas des tuniques. Enfin, ils peuvent être serrés ou traités avec souplesse.

Les fonds peuvent être rehaussés de motifs végétaux appliqués à main levée ou à l'aide de pochoirs aux motifs simples comme des trèfles ou des quintefeuilles. Les encadrements reprennent ceux du groupe 3 à savoir l'utilisation de motifs blancs sur fond noir, d'un répertoire ornemental composé de feuillages et de motifs géométriques (grecques, rubans pliés, croix, losanges, quadrilobes).

Les peintures sont réalisées à la détrempe. Le séchage rapide de la surface à peindre semble autoriser l'utilisation de pochoir. Par ailleurs, la mutation stylistique amorcée dans les groupes 2 et 3, à savoir un traitement de plus en plus graphique des figures, est pleinement consommée dans le groupe 4. Les peintures sont réalisées entre le début du XIIIe à Azay-le-Rideau (campagne 1) et le troisième quart du XIIIe siècle.

Groupe 5

Le groupe 5 se compose des peintures des églises d'Azay-le-Rideau (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5), de Rigny-Ussé (campagne 3) et de la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, fig. 181, 197-199). Il marque un changement assez net avec les groupes précédents dans le traitement du visage, des silhouettes, des postures et de la plicature, ainsi que dans le retour du modelé par la couleur.

La forme du visage en haricot qui pouvait se trouver dans les groupes précédents a totalement disparu. Les sourcils sont fins et arqués et prolongent un nez souvent aquilin. Contrairement aux yeux du groupe 4, ceux du groupe 5 sont majoritairement en demi-amande. La couleur revient sur le visage : l'iris est coloré, les pommettes peuvent être soulignées de rose à l'aide d'un délicat glacis, les bouches sont peintes en rouge et ponctuellement des touches de lumière éclairent les mèches de cheveux. Le traitement de la chevelure est proche de celui du groupe 4, mais traité avec plus de finesse et de souplesse. Les barbes se composent de mèches en flammèches. Enfin, un fin cerne noir ou rouge remplace l'épais trait noir des groupes 3 et 4.

Les silhouettes s'affinent et se délient avec des bustes courts et de longues jambes. Elles peuvent être sinueuses avec le bassin projeté en avant et les épaules en arrière. Comme pour les groupes 3 et 4, peu de détails soulignent l'anatomie et le modelé est absent. Il se dégage une

certaine élégance dans les postures et les gestes des mains. Un cerne noir ou rouge dessine les contours.

Les vêtements qui soulignent le corps sans l'épouser par des plis anguleux, ou souples et parfois les deux sur un même personnage. Les queues d'aronde visibles dans le groupe 1 reviennent au bas des tuniques. Les plis peuvent également être ondoyants ou plats. Un cerne noir dessine les plis et les contours. Le modelé à deux ou trois couleurs réapparaît, principalement par un système d'ombres au creux des plis souvent en dégradé.

Le fond est identique à celui du groupe 4 par l'utilisation de motifs végétaux appliqués à main levée. Les encadrements se composent de bandes colorées assez discrètes qui délimitent un cadre à la scène et parfois un décor ornemental plus riche en parties supérieures de la scène. Les peintures sont exécutées à la détrempe qui permet la pose des couleurs en glacis et les dégradés. Les peintures de ce groupe sont réalisées entre le troisième quart du XIIIe et le début du XIVe siècle à Azay-le-Rideau (campagne 3) et le milieu du XIVe siècle à Rigny-Ussé (campagne 3).

Groupe 6

Le groupe 6 ne se compose que de deux peintures situées dans la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5, fig. 181, 200). L'anatomie et les encadrements sont proches de ceux du groupe 5, en revanche le traitement des visages et de certains plis diffère.

Les visages présentent une forme carrée, donc le modelé est absent, contrairement au groupe 5. Les pupilles sont noires et se détachent du contour des yeux en rouge. Les traits et contours du visage sont également tracés à l'aide d'un épais rehaut rouge. Les cheveux se composent de mèches ondulées.

Le traitement de l'anatomie est identique à celui du groupe 5. À Chinon, les plis sont également similaires à ceux du groupe 5, tandis que les plis graphiques, c'est-à-dire sans ombre pour creuser les plis, réapparaissent à Saint-Christophe-sur-le-Nais et tendent vers une schématisation de la plicature. La palette chromatique est limitée.

Les fonds peuvent être animés de motifs floraux appliqués à l'aide de pochoirs, comme pour le groupe 4, mais avec une complexification des motifs. Le traitement des encadrements est similaire à celui du groupe 5. Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe ce qui

facilite l'utilisation du pochoir. Les peintures ont été exécutées entre le troisième quart du XIIIe ou le début du XIVe siècle et la fin du XVIe siècle.

Groupe 7

Les peintures de la cathédrale de Tours (campagnes 4, 5, 6, 7) composent le groupe 7 (fig. 181, 201). Les visages sont arrondis et encadrés par des mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut. Les sourcils broussailleux apparaissent ponctuellement. L'iris est coloré comme pour les peintures du groupe 5. Des rides d'expression individualisent les visages. Le modelé est principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les oreilles sont assez détaillées. Les traits proportionnés des visages, la minutie descriptive des éléments du visage et le traitement du modelé montrent une recherche de vraisemblance que l'on retrouve dans le groupe 9.

L'anatomie est peu visible, noyée dans des vêtements assez amples aux plis souples et arrondis. Des ombres modèlent et creusent les plis qui sont renforcés par un fin cerne noir. Les figures se détachent d'un fond coloré, parfois tapissant avec des motifs de brocart peint ou appliqué ou des végétaux dessinés au pochoir. Les peintures sont exécutées à la détrempe ce qui permet d'utiliser les pochoirs et de réaliser des glacis. La technique du brocart appliqué apparaît dans ce groupe. Ces campagnes sont peintes au cours du XVe siècle.

Groupe 8

Le groupe 8 ne comporte que les peintures de Cravant-les-Côteaux et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7, fig. 181, 202). Le style du groupe 8 poursuit les avancées entamées dans le groupe 6 par la schématisation et la simplification de la plicature, le traitement anguleux des visages à Cravant et une palette chromatique restreinte.

Comme pour le groupe 6, les visages de Cravant-les-Côteaux sont carrés, sans modelé et cernés de rouge. Les figures présentent également des silhouettes carrées, assez trapues avec des mains et des pieds carrés et schématiques. Un épais cerne rouge dessine les contours. La gamme chromatique se limite au rouge, au jaune et au noir. Les plis des étoffes rigides sont presque absents et tracés en noir. Enfin, les étoffes des personnages importants peuvent être décorées de brocart peint. À Saint-Christophe-sur-le-Nais, les personnages se détachent d'un fond très

présent par un cerne noir. La palette chromatique le limite aux nuances de bleus et de marron. Les étoffes et la crosse de l'évêque sont rehaussées de brocart appliqué.

Les figures se détachent d'un fond blanc ou coloré avec des motifs simples de quintefeuille appliqués au pochoir ou encore un fond tapissant peint comme pour le groupe 6. Enfin, les encadrements se composent de bandes colorées similaires à ceux des groupes 5 et 6. La peinture est exécutée à la détrempe et facilite l'utilisation du pochoir et du brocart appliqué. Les peintures sont réalisées au cours de la deuxième moitié du XVe siècle.

Groupe 9

Le groupe 9 se compose des peintures des églises de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 8, fig. 181, 203, 204). Les caractéristiques des peintures du groupe 9 sont proches de celles du groupe 7 dans la recherche de vraisemblance et la minutie descriptive.

Comme pour le groupe 7, les visages sont arrondis et certains personnages présentent des sourcils broussailleux. L'iris est dessiné et coloré. Les rides d'expression et les différentes formes de nez permettent d'individualiser les personnages. Les mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut et laissent voir des oreilles travaillées. Le modelé est principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les silhouettes sont proportionnées et les peintres détaillent la musculature et les os des corps. Ils sont modelés par des ombres et des touches claires et parfois par des dégradés. Un fin cerne renforce les contours.

Les étoffes forment des effets de volume et de draperies à l'aide de fronces et de plis à bec. En partie inférieure, des plis plats et ondoyants animent le bas des tuniques. Plusieurs procédés permettent de creuser les plis : une ombre en gris, des hachures, des dégradés. Enfin, un discret cerne noir structure les plis. La palette chromatique est relativement limitée et les peintures sont traitées en grisaille avec des touches de couleurs. Les figures se détachent d'un fond animé de motifs au pochoir comme pour le groupe 8 mais avec des motifs plus complexes. Enfin, les encadrements sont similaires à ceux des groupes 5, 6 et 8. Les peintures sont exécutées à la détrempe ce qui permet d'utiliser les pochoirs et de réaliser des glacis ainsi que des dégradés. Ces peintures sont exécutées entre le milieu et la fin du XVe siècle.

***

En conclusion, la confrontation de chacun des critères a permis d'établir de nouveaux groupes et de proposer une typologie finale (fig. 205). Elle met en évidence la mutation conjointe de la technique et du style, parfois à deux vitesses. En effet, les peintures du groupe 1 ont toutes été exécutées entre les XIe et le troisième quart du XIIe siècle selon une technique mixte issue de la fresque, le style se traduit donc principalement par des juxtapositions de rehauts et des superpositions lorsqu'ils ont été posés à sec. Les fonds sont très colorés. La palette chromatique est vive. Les peintres font preuve d'une grande minutie descriptive concernant les visages, l'anatomie et les plis, qui se traduit presque par une abstraction des figures : l'emplacement et la forme des rehauts ne correspondent pas toujours aux traits d'un visage réel.

Cette multitude de détails diminue pour les figures des groupes 2 et 3. Les peintures de ces deux groupes sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe et marquent donc un changement progressif dans certains cas de la technique et du style qui intervient entre le milieu du XIIe siècle et le premier quart du XIIIe siècle. Le groupe 3 se distingue par des plis qui évoquent le style 1200. Les figures des peintures du groupe 2 présentent encore des caractéristiques du style du groupe 1, mais le cerne noir apparaît pour un rendu plus graphique. Certaines peintures présentent les critères d'un nouveau style qui apparaissent plus pleinement dans le groupe 4, mais peuvent conserver l'ancienne technique du groupe 1. D'autres peintures sont exécutées à la détrempe, qui devient la norme à partir du groupe 4, en présentant des caractéristiques stylistiques du groupe 1. Les groupes 2 et 3 marquent donc le moment du passage de la technique mixte issue de la fresque à la détrempe et du style roman à un style gothique.

Le groupe 4, avec sa technique de la détrempe, l'épais cerne noir et l'absence de modelé, correspond donc à la peinture du début de la période gothique entre le début et le troisième quart du XIIIe siècle. Le traitement des corps est peu détaillé, comme dans les groupes 2 et 3. Les motifs blancs sur fond noir sont également une des caractéristiques de ce groupe. L'utilisation du pochoir apparaît, probablement facilitée par le temps de séchage accéléré de la technique de la détrempe. Entre le troisième quart du XIIIe et le début du XIVe siècle, le cerne et les traits du visage s'affinent pour les peintures du groupe 5. Les figures se font plus douces, les postures sont sinueuses et la plicature s'assouplit. La couleur pour modeler les visages et les plis réapparaît, par des dégradés ou des glacis, que permet l'usage de la détrempe. Les encadrements se limitent à des bandes ornementales.

À la suite du groupe 5 une tendance, qui se caractérise par un traitement plus anguleux des figures et surtout l'usage d'un cerne rouge au lieu du noir, émerge avec le groupe 6 entre le

troisième quart du XIIIe ou le début du XIVe siècle et la fin du XVIe siècle. Les plis se font plus graphiques et la palette chromatique est limitée. Les expériences graphiques menées dans le groupe 6 se poursuivent dans le groupe 8 au cours de la deuxième moitié du XVe siècle. Les silhouettes et les figures sont carrées, les plis presque absents et le cerne rouge sont conservés. Le pochoir est toujours utilisé et les fonds peuvent être tapissants. La palette chromatique se restreint au rouge, jaune, blanc et noir.

Le groupe 7, que l'on peut situer entre la fin du XIVe et le début du XVIe siècle, coexiste avec le groupe 6. Les peintres du groupe 7 montrent la recherche de vraisemblance, tandis que les groupes 6 et 8 tendent à la schématisation. Le groupe 7 se caractérise par l'utilisation d'une palette chromatique variée et chaque élément bénéficie de couleur, même l'iris des yeux. Les oreilles sont particulièrement détaillées, ce qui n'était pas le cas dans les groupes précédents. Les visages sont également individualisés. Le cerne noir est toujours présent, mais très fin et discret, uniquement pour isoler chaque élément. Ce sont les ombres, appliquées en glacis, qui permettent de creuser les plis et qui donnent toute leur profondeur aux figures. La technique du brocart appliqué apparaît. Cette manière de peindre est poursuivie dans le groupe 9, entre le milieu et la fin du XVe siècle, par un véritable travail sur l'anatomie. Les peintres recherchent les effets de draperie pour habiller les figures, toujours par un système d'ombres, mais aussi par l'utilisation de hachures. Les pochoirs et les glacis continuent d'être utilisés. Les brocarts appliqués se fond plus fréquents. Dans certains cas, les figures sont traitées en grisaille avec des touches colorées.

Conclusion

Les cinquante-deux campagnes picturales, exécutées dans des édifices religieux situés dans l'ancien diocèse de Tours entre les XIe et XVe siècles, ont été étudiés à l'aide d'une méthode identique, quel que soit le statut de l'édifice, afin de traiter les peintures du corpus avec le plus d'homogénéité possible et de pouvoir tirer des conclusions fiables sur la comparaison des procédés picturaux. Pour renouveler en profondeur la connaissance de ces peintures, il était indispensable de réunir le plus grand nombre de données et d'outils regroupant les campagnes photographiques, les relevés et les analyses en laboratoire. Il était également nécessaire de renouveler les problématiques et tenter de questionner à nouveau des poncifs établis sur les ensembles majeurs.

La constitution de ce corpus, en comprenant des édifices religieux de statuts divers (église paroissiale, prieuré, collégiale, cathédrale), montre que la peinture murale n'est pas réservée aux édifices mineurs mais qu'elle y est souvent mieux conservée que dans les cathédrales, dont l'architecture est souvent remaniée et repeinte. On peut également se demander si les programmes de peinture monumentale étaient complétés par d'autres supports artistiques, comme des tentures, des sculptures ou autres, pour des édifices plus importants.

L'un des objectifs de cette recherche étaient de comprendre la mise en œuvre des peintures et d'établir une typo-chronologie des styles en Touraine, sur le temps long. La peinture murale est certes une image, mais également un objet matériel qu'il est possible d'appréhender à travers une observation approfondie des éléments qui la composent et de son environnement. Les traces matérielles laissées sur l'œuvre permettent de restituer les différentes étapes du processus créatif sur le mur en l'absence de sources textuelles documentant la préparation du chantier de chaque peinture du corpus.

Certains sites du corpus avaient été étudiés de manière isolée mais sans que l'on ne s'interroge sur l'organisation du chantier, le nombre d'ateliers ou leur nombre, l'ordre dans lequel ils se sont succédés, leur style ou leur culture artistique. Pour appréhender ces aspects, nous nous sommes efforcés de combiner les informations issues de l'analyse formelle avec les données issues des analyses de l'architecture, des techniques, des pigments et des stratigraphies. Les résultats se sont souvent révélés satisfaisants, même s'il subsiste toujours des doutes ou des questions sans réponse.

Pour comprendre la culture des peintres, leur méthode de travail et leur sensibilité, les différentes campagnes du corpus offrent un terrain d'enquête intéressant car elles comportent

d'innombrables repentirs mineurs, des changements de partis ou des esquisses destinées à disparaître sous les couches picturales. Nous avons donc accordée une importance accrue à ces détails pour tenter d'évaluer ce qu'ils révélaient de la personnalité et les capacités de chaque intervenant. Le croisement des indices relevés grâce aux analyses technique et stylistique ont permis, dans certains cas, de déterminer l'ordre de progression des travaux, ainsi que la répartition des peintres ou des équipes sur les échafaudages.

Cette comparaison sur le temps long a permis de mettre en évidence l'emploi pérenne de certaines techniques, outils, pigments ou gestes pour plusieurs raisons : un coût peu élevé, l'efficacité ou la multiplicité des usages pour un même outil, la capacité d'un pigment à s'adapter à plusieurs milieux, la rapidité et la performance d'un geste. La mutation des pratiques ou l'apparition de nouveautés, par exemple pour les pigments et les techniques, impliquent un changement dans le style. La technique et le style sont intimement liés, que ce soit dans le cas où les mutations et les expérimentations techniques autorisent, voire favorisent, les changements de style (particulièrement visibles par exemple dans la manière de modeler les volumes) ou que la volonté de changer le style implique des adaptations techniques. L'observation détaillée de la surface murale, de la superposition des strates colorées, des coups de pinceaux et des formes utilisées a permis de caractériser plusieurs ateliers et parfois plusieurs mains au sein d'un même atelier.

La création d'une typo-chronologie a permis de situer ces changements dans le temps et de replacer les techniques et les styles utilisés en Touraine dans une production plus vaste en France, principalement dans le grand Ouest. De fait, la peinture romane de Touraine s'intègre dans un courant stylistique plus vaste qui concerne l'Ouest de la France. On observe, aux XIe et XIIe siècles, des proximités avec la peinture poitevine caractérisée par trois traits majeurs : les fonds composés de bandes aux couleurs alternées, un goût pour les mouvements dynamiques et la profusion de rehauts blancs[750]. Ces caractéristiques ne se limitent pas au Poitou mais peuvent être étendues aux peintures de l'Ouest, c'est-à-dire à l'Anjou, aux Pays-de-la-Loire, au Vendômois et à la Touraine. D'un point de vue technique, les peintures romanes de ce corpus présentent à nouveau des similitudes avec les œuvres de l'Ouest, aussi bien dans la manière de

[750] ANGHEBEN, parution prévue en 2022.

poser les couleurs que dans l'usage de procédés spécifiques pour modeler les carnations : le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*. Ces deux derniers éléments se retrouvent également en Bourgogne et en Italie, et proviendraient de la peinture byzantine.

Vers 1200, certaines peintures tourangelles s'intègrent dans le style antiquisant, situé entre 1180 et 1230, et qui touche principalement les autres arts figuratifs : la sculpture et l'enluminure. Au XIIIe siècle, les expérimentations de la peinture gothique apparaissent aussi bien dans les œuvres de Touraine que dans celles du Poitou.

En revanche, le lien avec l'enluminure se fait plus prégnant au XIVe siècle, lorsque les ateliers parisiens prennent de l'ampleur et font émerger de nouvelles formes, reprises dans la peinture murale tourangelle : les silhouettes graciles, le contrapposto, la gestuelle maniérée et les petits visages boudeurs.

Plus tardivement, on retrouve des liens avec la peinture poitevine du XVe siècle, que Claudine Landry-Delcroix qualifie de style linéaire[751]. Une autre tendance émerge au XVe siècle, la recherche de naturalisme de la peinture flamande qui touche également la peinture tourangelle et que Claudine Landry-Delcroix a pu observer en Poitou[752] et Christine Leduc-Gueye en Anjou[753]. Le goût renouvelé au XVe siècle pour les fonds couvrants s'observe au moins en Anjou, dans le Poitou et en Touraine, ce qui se traduit par une utilisation de pochoirs de plus en plus élaborés et de la technique du brocart appliqué, observée en France, en Belgique et en Italie, aussi bien dans le domaine de la peinture murale que de la sculpture. De fait, la peinture murale n'est pas un art isolé mais reprend des codes de représentations qui émergent sur d'autres supports artistiques, tels que l'enluminure, la sculpture ou le vitrail, et partage même avec des différents médiums certaines techniques comme le brocart appliqué ou certains pigments.

La dernière piste abordée dans cette recherche concerne le rôle du peintre et du commanditaire. En l'absence de nom, tant pour l'un que pour l'autre, le rôle de chacun et le réseau de relation est difficile à appréhender. Toutefois, une recherche étendue au Vendômois, au Pays manceau

[751] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[752] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[753] LEDUC-GUEYE, 1999.

et au Dunois a permis de mettre en évidence que les peintres étaient le plus souvent des professionnels laïcs, formés pour cet exercice et parfois rattaché au service d'un seigneur. Les peintres laïcs apparaissent alors comme les exécutants d'un programme conçu par le commanditaire, que l'on peut grossièrement diviser en trois catégories : les paroissiens pour ce qui concerne la nef, les religieux ou le chapitre pour l'aménagement du chœur liturgique et le seigneur pour son espace privé comme la chapelle seigneuriale. Le monde clérical apparaît, pour les peintres, comme une autre forme de clientèle que la commande princière[754]. Le chapitre est souvent à l'initiative des ensembles artistiques dans les cathédrales et, à partir du XIIIe siècle, il prend suffisamment d'importance pour devenir des corps autonomes et prospères. A titre d'exemple, le chapitre de la cathédrale d'Angers semble avoir joué un rôle éminent dans la création du cycle peint de la vie de saint Maurille au XIIIe siècle, sans que l'on puisse exclure l'évêque de la ville Michel de Villoiseau ou Charles d'Anjou comme commanditaires[755]. Un site peut également présenter différentes peintures renvoyant à différents commanditaires.

Enfin, après avoir abordé ces aspects, émergent des interrogations sur la peinture murale au-delà des limites chronologiques fixées dans cette recherche. Le catalogue de l'exposition « Tours 1500 : Capitale des arts » n'aborde pas du tout la peinture murale, ce qui était déjà le cas dans la synthèse écrite par Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert sur l'art du Moyen Âge en Occident[756], alors que tous les autres arts sont étudiés : l'architecture, la sculpture et les arts graphiques[757]. On peut s'interroger sur la raison de cet oubli : n'y-a-t-il plus de grands programmes monumentaux exécutés après le XVe siècle. S'il n'en est rien, la réalisation de programmes picturaux semble toutefois se tarir en Touraine après le XVe siècle, comme le montre l'inventaire des édifices peints dressé dans le cadre de cette recherche (fig. 1). Apparemment, la Touraine n'est pas un cas isolé concernant la raréfaction des programmes

[754] JOUBERT (dir.), 2006, p. 8.
[755] SUBES, p. 42-50.
[756] CAILLET (dir.), 1995.
[757] CHANCEL-BARDELOT, CHARRON, GIRAULT, GUILLOUËT (dir.), 2012.

peints après le XVe siècle, Marianne Cailloux fait le même constat dans les Alpes : sa recherche montre l'épanouissement des œuvres au XVe siècle, spécifiquement dans la seconde moitié, puis une diminution aux XVIe et XVIIe siècles[758].

En Touraine, on ne recense actuellement que vingt-deux édifices peints entre les XVIe et XVIIe siècles, répartis entre les bâtiments religieux et civils, dont un comprenant uniquement la polychromie des clefs de voûte et trois de l'héraldique. Onze campagnes picturales ont été exécutées au XVIe siècle et onze également au cours du siècle suivant. Les ensembles les plus remarquables n'ont pas encore été étudiés, ou peu, et attendent de l'être : les châteaux de Betz-le-Château (XVIe siècle) et de Gizeux (XVIIe siècle), la chapelle du château de Véretz[759] (XVIe et XVIIe siècles), la chapelle de Tous-les-Saints de Preuilly-sur-Claise (XVIe siècle), l'église éponyme de Saint-Baud (XVIe siècle) ou encore celle de Saint-Nicolas-des-Motets (XVIe siècle).

La recherche menée du XIe au XVe siècle offre ainsi un aperçu des techniques et des styles picturaux de cette période dans l'ancien diocèse de Tours et mériterait, en utilisant les méthodes développées dans le cadre de cette thèse, d'être poursuivie et étendue aux peintures des siècles suivants afin d'observer les mutations techniques des œuvres de la Renaissance.

[758] CAILLOUX, 2021, p. 221.
[759] MARZAIS, 2016.

Glossaire

Le glossaire les définitions de l'ouvrage *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, de Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, sauf mention contraire.

Aplat : étendue de teinte unie dans une peinture.

Arriccio : couche de mortier, d'une granulométrie moyenne à grande, posée directement sur le mur avant de recevoir l'*intonaco* d'une peinture réalisée entièrement ou partiellement sur enduit frais. La couche est continue et grossière. Elle sert à aplanir la surface du mur et constitue une réserve d'humidité.

Badigeon : couche très mince, superficielle destinée à recevoir ou à dissimuler une couche picturale, à recouvrir la surface d'une paroi quelconque.

Brocart appliqué : application de motifs métalliques, fabriqués à partir d'une matrice gravée en bois ou en métal en léger relief, parfois recouverts de peinture. Le motif est ensuite fixé à l'aide d'un adhésif sur le support ou sur la couche colorée. Cette technique évoque les reliefs des « brocarts » de fils d'or et d'argent sur les étoffes.

Cerne : ligne continue, épaisse ou non, délimitant le pourtour d'une forme, sans indication de détails ou de modelé.

Chaux : matériau blanc obtenu par les opérations successives de calcination à diverses températures d'une pierre calcaire puis l'addition d'eau. La chaux aérienne est issue d'une roche calcaire calcinée à 900°C. Elle est ensuite éteinte par un grand volume d'eau et sa prise se fait à l'air. La chaux hydraulique provient de la calcination entre 800°C et 1500°C de roches contenant du calcaire et des argiles. Elle est éteinte par un faible volume d'eau. Sa prise se fait à l'eau.

Cordeau ou trace de battement de corde : trace en creux ou colorée produite par le contact d'une cordelette avec l'enduit ou de badigeon. Cette trace s'obtient en fixant la corde ou cordelette en deux points et en l'écartant à la main puis en la relâchant de sorte qu'elle batte la surface.

Couche colorée : strate de l'œuvre, simple ou multiple, composée de pigments et de liants dans des proportions variées. La couche colorée est posée sur la préparation.

Couche picturale : strates de l'œuvre matérialisant l'image ou la composition. Elle se compose de couches colorées, mais aussi de matière métallique et d'éléments qui, par leur disposition, produisent un effet pictural ou y contribuent.

Dessin préparatoire : dessin situé sur l'*intonaco* ou sur le badigeon. Il peut être constitué de quelques lignes ou présenter un modelé plus élaboré.

Détrempe : technique utilisant une colle animale ou végétale pour lier les pigments et les faire adhérer à un support sec.

Eau de chaux : solution limpide d'hydroxyde de calcium, c'est-à-dire un mélange d'eau et de chaux, qui sert de liant dans la technique de la fresque. L'eau de chaux est présente dans le mur humide sur lequel le peintre pose ses pigments mélangés à de l'eau.

Enduit : couche posée sur la structure du mur, sur lequel on pose la couche colorée. Lorsqu'il s'agit d'un enduit de chaux, la composition est similaire à celle du mortier, c'est-à-dire un mélange de chaux, de sable et d'eau mais la granulométrie de l'enduit est plus fine que celle du mortier. L'enduit est lissé lorsque que l'état de surface est affiné par pressage. Ce pressage peut être effectué par le dos de la truelle.

Fresque : peinture dans laquelle les pigments sont mélangés à l'eau, à de l'eau de chaux ou à du lait de chaux et posés sur un enduit frais compose de chaux. Les pigments sont enrobés de carbonate de calcium formé par le séchage de l'enduit. Les pigments compatibles avec la technique de la fresque sont peu nombreux : ils doivent résister à la carbonatation, ne pas s'altérer à l'air et résister à l'humidité ambiante. De fait, le liant de la couche picturale est le carbonate de calcium, ce qui se traduit par une couche de calcite en surface, et jamais en dessous, et une carbonatation continue de la couche picturale. La peinture présente une bonne résistance à l'abrasion et à l'humidité, une fois la fresque sèche[760].

***Giornata* (au singulier) ; *giornate* (au pluriel)** : surface correspondant à l'étendue d'*intonaco* humide que le peintre peut colorer dans le délai que lui laisse le phénomène de carbonatation, en général une journée. La *giornata* est reconnaissable au raccord d'*intonaco* en léger relief qui recouvre la *giornata* précédente. Le peintre fait souvent correspondre la limite de cette surface

[760] TREILHOU, 2020, p. 254.

avec le contour d'une figure ou d'un motif pour que le raccord soit le plus discret dans la composition.

Glacis : couche transparente colorée, comme une manière de renforcer, d'intensifier une couleur par une ou plusieurs couches transparentes.

Huile : lipide liquide utilisé comme liant dans la peinture et doué de siccativité. L'huile étalée en couche mince a la propriété de sécher et de former un film continu.

Incision : tracé en creux réalisé à la surface d'un matériau encore souple, qu'il s'agisse du support de la couche de préparation, de toute l'épaisseur de la couche picturale ou d'un décor métallique.

Intonaco : couche posée sur l'*arriccio*, de granulométrie plus fine que celui-ci et destinée à recevoir les pigments. Le matériau est en général de l'enduit composé d'un mélange de chaux et de sable.

Lait de chaux : solution trouble d'hydroxyde de calcium, c'est-à-dire un mélange d'eau et de chaux qui sert de liant pour la peinture à la chaux. Le mur est réhumidifié au moment où il reçoit le lait de chaux, afin que celui-ci y adhère. Toutefois, le mur ne comporte pas de réserve d'humidité, contrairement à la fresque.

Liant : substance qui entoure les particules de pigments, les fait adhérer les unes aux autres et qui est filmogène.

Mortier : matériau dont la fonction est soit de jointoyer des pierres ou des briques, soit de recouvrir un mur afin d'en aplanir la surface. En général, le mortier est composé d'un liant (la chaux), d'une charge (le sable) et parfois d'un dégraissant (débris végétaux ou animaux).

Technique mixe issue de la fresque : la technique mixte est l'appellation d'une technique picturale mettant en œuvre au moins deux liants de nature différente ou faisant appel à plusieurs matériaux hétérogènes. Dans le cas de la technique mixte issue de la fresque, le peintre applique les premières strates colorées sur un enduit encore frais et dont le liant est le carbonate de calcium formé par le séchage de l'enduit. Puis le peintre achève la mise en couleur par une finition à sec, ce qui signifie que les dernières strates colorées sont appliquées à l'aide d'un liant comme une colle, de l'œuf ou une huile alors que l'enduit a séché.

Peinture murale : peinture sur un mur ou sur une voûte.

Peinture murale à sec ou *a secco* : peinture murale dans laquelle les pigments, mêlés à un liant quel qu'il soit, sont posés sur un mur sec. Le mur étant sec, il ne se produit pas de carbonatation enrobant les pigments. La fragilité de la peinture à sec est donc celle du liant et dépend de l'adhérence de celui-ci à un support spécifique. Certains pigments, qui ne peuvent être utilisés à fresque, sont posés à sec dans un œuvre de technique majoritairement à fresque, ce qui explique la fragilité de certaines zones de ces œuvres. Les décors métalliques sont toujours posés à sec.

Pigment : toute matière colorée, dans ce cas le mot couleur désigne aussi le noir et le blanc, utilisée à l'état insoluble et dispersé, conférant une couleur au milieu dans lequel elle est incorporée. Le pigment est une substance chimique minérale ou organique dispersée sous forme de fines particules solides dans un liant dans lequel elle n'est pas soluble.

Piquetage : ensemble de lacunes profondes de la couche colorée ou de l'enduit dont la forme et la répartition régulière sont caractéristiques de l'attaque par un instrument tranchant qui bat la surface et ôte de l'enduit dans le but de permettre l'accrochage du nouvel enduit.

***Pontata* (singulier) ; *pontate* (pluriel)** : surface correspondant à un bandeau d'enduit ou à l'ensemble des surfaces d'*intonaco* couvertes par le ou les peintres sur un même niveau de plancher de l'échafaudage. Le travail s'exécute de haut en bas : l'*intonaco* inférieur présente un raccord en léger relief sur l'*intonaco* supérieur.

Pseudo-*verdaccio* : procédé pictural qui consiste à modeler les chairs à l'aide de rehauts verts appliqués sur les carnations.

Rehaut : touche de matériau noir, blanc ou de couleur, posé volontairement et à un endroit précis par le peintre et qui peut créer le modelé.

Réserve : partie du support ou d'une couche picturale sous-jacente, volontairement non couverte de peinture.

Tempera : peinture dont le liant est l'œuf, que ce soit le jaune, le blanc ou encore les deux.

Verdaccio : terme provenant d'un dialecte padouan et qui signifie « verdâtre ». Dans le cadre de cette thèse, ce terme renvoie à la sous-couche des carnations composée de vert, parfois additionné de brun.

Sinopia : dessin généralement en rouge, situé sur l'*arriccio* ou directement sur la maçonnerie en l'absence d'*arriccio* et sous l'*intonaco* d'une peinture réalisée sur enduit frais. Ce tracé

permet de construire l'ensemble ou les détails de la composition : il peut donc n'être constitué que de quelques lignes ou au contraire présenter un traitement élaboré. Ces tracés peuvent être mis au jour lors du détachement de l'*intonaco*.

Bibliographie

Sources imprimées

Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, MABILLE Émile (trans.), Châteaudun, E. Mabille, 1874.

Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, TREMAULT M. de (trans.), Vendôme, Picard, 1883.

Cartulaire de la Trinité de Vendôme, Paris, Picard et fils, 1893.

Cartulaire manceau de Marmoutier, LAURAIN Ernest (trans.), 3 tomes, Laval, Goupil, 1945.

CENNINI Cennino, *Traité de la peinture*, MOTTEZ Victor (trad.), Paris, Maxtor, 2012.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle XXXV : la peinture*, CROISILLE Jean-Michel (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

THEOPHILE LE MOINE, *Schedula diversarum artium*, (trad.) *Traité des divers arts*, Lyon, Cosmogone, 1998.

Instruments de travail

BERGEON LANGLE Ségolène, CURIE Pierre, *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, éd. du Patrimoine, 2009.

BURNET Eliane, BURNET Régis, *Pour décoder un tableau religieux, Nouveau Testament*, Paris Cerf, 2006.

CALMET Augustin, *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, 3, Paris, Emery, 1728.

CARRÉ DE BUSSEROLLE Jacques-Xavier, *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, Tours, Société Archéologique de Touraine, 1878.

DIDRON Adolphe Napoléon, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p 65-68.

DUCHET SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le bestiaire médiéval, dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

DURAND Paul, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Imprimerie Royale, Paris, 1865.

MÂLE Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908 (reéd 1995).

MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIe siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922.

MORTET Victor, DESCHAMPS Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen-Âge (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, éd. du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1995.

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *Le guide du patrimoine : Centre Val de Loire*, Paris, Hachette, 1995.

SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2, Londres, Lund Humphries, 1968.

VON SCHLOSSER Julius, *La littérature artistique : Manuel des sources de l'Histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1997.

VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, WYZEMA Teodor de (trad.), Paris, Points, 1998.

Ouvrages consultés

AINAUD Juan, HELD André, *La peinture romane*, Paris, Pont Royal, 1963.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, *Au lit au Moyen Âge*, catalogue d'exposition (Paris, 13 avril - 13 novembre 2011), Paris, éd. des Amis de la Tours Jean sans peur, 2011.

ALBERS Géraldine, « Technique et méthodes de mise au jour des peintures murales », dans *Les peintures murales romanes*, actes du colloque (Issoire, 25 octobre 1991), 106, Revue d'Auvergne, Issoire, 1992, p. 11-25.

ALLAG Claudine, BARBET Alix, « Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1972, 84-2, p. 935-1070.

ANDRAULT-SCHMITT Claude, « La collégiale Saint-Mexme : architecture et décor », dans LORANS Elisabeth (dir.), *Saint-Mexme de Chinon : V^e-XXe siècle*, Paris, CTHS, 2006, p. 22-181.

ANDRAULT Claude, *La cathédrale de Tours*, Paris, Geste, 2010.

ANGHEBEN Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

ANGHEBEN Marcello, « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », dans GUARDIA Milagros, MANCHO Carles, *Symposium* (février 2004), Barcelone, Université de Barcelone, 2008a, p. 57-95.

ANGHEBEN Marcello, « L'apport de l'équipe Peintures murales du CESCM à l'étude de la peinture de la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, Paris, éd. du Patrimoine, 2008b, p. 11.

ANGHEBEN Marcello, « Sculpture romane et liturgie », dans PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2011a, p.131-179.

ANGHEBEN Marcello, « Saint-Savin », dans FAVREAU Robert (dir.), *La vallée des fresques de Saint-Savin à Montmorillon*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2011b, p. 9-64.

ANGHEBEN Marcello, « La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo », *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, p. 29-74.

ANGHEBEN Marcello, « L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé* », *In Situ*, 22, 2013a, 19p., mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 15 novembre 2013.
URL : http:// insitu.revues.org/10636

ANGHEBEN Marcello, « Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (V^e^-XIIe siècles) », *Iconographica*, 12, Florence, SISMEL, 2013b, p. 22-34.

ANGHEBEN Marcello, « Les statues mariales catalanes et la progressive assimilation de la Vierge à l'enfant au prêtre officiant », dans BROUQUET Sophie (dir.), *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016a, p. 19-45.

ANGHEBEN Marcello, « Résonnances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images : la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion sur les vitraux de la cathédrale du Mans », dans DAUSSY Stéphanie-Diane, REVEYRON Nicolas, *L'Église, lieu de performances : In Locis competentibus*, Paris, Picard, 2016b, p. 159-179.

ANGHEBEN Marcello, « Le programme iconographique de la voûte du bras sud de la cathédrale de Poitiers et le décor vitré des sanctuaires », *Revue Historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 2017, p. 119-129.

ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale : la représentation de l'Ancien Testament aux IVe-XIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2020.

ANGHEBEN Marcello, « Les verrières hautes du chœur de la cathédrale de Chartres et leurs relations avec les fonctions dévotionnelles et eucharistiques des autels », à paraître.

ANGHEBEN Marcello, « Le cycle vétérotestamentaire de Lignières-de-Touraine », à paraître.

ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les peintures de la nef de Saint-Savin. Etude interdisciplinaire*, Turnhout, Brepols, parution prévue en 2022.

AUDARD Ernest, « Cravant-les-Côteaux », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XXV, 1934, p. 362.

AUDIN Pierre, *170 ans de bibliographie historique tourangelle (1840-2009)*, Mémoires de la Société Archéologique de Touraine, t. LXVI, 2010.

AUDOUIN Frédérique, PLISSON Hugues, « Les ocres et leurs témoins au paléolithique en France : enquête et expériences sur leur validité archéologique », *Cahiers du Centre de Recherches préhistoriques*, 8, Paris, U.E.R. d'Art et Archéologie, Université Paris I, 1982, p. 299-310.

AUDRERIE Dominique, LARUË DE CHARLUS Serge, MABILLE DE PONCHEVILLE Pauline, *Peintures murales en Périgord (X^e^ – XXe siècle)*, Bordeaux, Confluences, 2021.

AURELL Martin, *L'empire des Plantagenêt, 1154-1224*, Paris, Perrin, 2013.

AURELL Martin, « L'art comme propagande royale ? Henri II d'Angleterre, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », dans *Performing Power through Visual Narrativity in Late Medieval Europe: an Interdisciplinary Approach*, 21e colloque international IRCLAMA, Porec, *Hortus artium medievalium*, 21, 2015, p. 22-40.
URL : <10.1484/J.HAM.5.107376>. <halshs-01417377>

AVRIL François, BARRAL I ALTET Xavier, GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le temps des croisades*, Paris, Gallimard, L'Univers des formes, 1982.

AVRIL François, *L'enluminure à l'époque gothique : 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.

BASCHET Jérôme, SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e International workshop on medieval societies* (17-23 octobre 1992, Erice), Paris, Le Léopard d'or, 1996.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011a, p. 179-204.

BASCHET Jérôme, « Le décor peint des édifices romanes : parcours narratifs et dynamique axiale de l'église », dans PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2011b, p. 181-219.

BARRAL I ALTET Xavier, « L'importance de l'ornement », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 211-212.

BAUD Anne (dir.), *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Lyon, Alpara, 1996.

BAUMGARTNER Mireille, *L'Eglise en Occident : des origines aux réformes du XVIe siècle*, Paris, PUF, 1999.

BEATRICE Pier-Franco, *La lavanda dei piedi, Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane,* Rome, Liturgiche, 1983.

BERNAZZANI Amélie, *Un seul corps. La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes (ca. 1272-1578)*, Tours, coéd. des Presses Universitaires François-Rabelais de Tours et des Presses universitaires de Rennes, 2014.

BERTRAND Pierre-Michel, *Histoire des gauchers*, Paris, Imago, 2001.

BETHMONT-GALLERAND Sylvie, « Essai d'interprétation de la scène du lavement des pieds dans le Codex Egberti », dans HEUCLIN Jean (dir.), *Parole et Lumière autour de l'an Mil*, Paris, Septentrion, 2011, p. 35-49.

BINDING Günther, *Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössichen Darstellungen,* t. 1, Cologne, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1987.

BLOT Roger, FRAY Géraldine, JUGAN Didier, « Bretagne entre les XIIIe et XIVe siècles, un patrimoine méconnu : iconographie et peinture murale », dans VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JENN Anne, *1994-2014 : Vingt années de découvertes de peintures monumentales – bilan et perspectives*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 141-165.

BOBEAU Octave, « L'église Notre-Dame-de-Fougeray à Cormery », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, éd. Ernest Leroux, 1908, p. 364-370.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur les peintures murales de l'église Saint-Mexme de Chinon », *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, t. V, 1842a, p. 145-203.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Les peintures murales de l'église Notre-Dame de Rivière », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. V, 1842b, p. 94-111.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Tombeau du XIVe siècle découvert en 1855 dans la cathédrale de Tours », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. VIII, 1855, p. 133-139.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Excursion à Lignières, Villandry et Vallères », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. X, 1858, p. 38-42.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur l'histoire et les progrès de la peinture murale et de la sculpture en Touraine depuis le Xe siècle jusqu'aux premières années du XIIIe siècle (1220) », *Congrès archéologique de France*, Saumur, 1862, 29e session, Paris, 1862, p. 158-167.

BOESPFLUG François, « Dieu en Pape, une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen Âge », *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, t. 63, 1991, p. 167-205.

BOISSARD-STANKOV Emmanuelle, « L'archéologie des enduits peints : des fragments en fouille à l'étude stratigraphique *in situ* », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008 p. 67-78.

BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, « L'ancienne église Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux », *Congrès Archéologique de France : Monuments en Touraine 1997*, Paris, Société Française d'Archéologie, 2003, p. 115-122.

BOISSEAU Claire, « Les peintures de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe. Les résultats de l'approche archéographique », *Revue historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 2019, p. 7-25.

BOISSONNOT Henri, *Histoire et description de la cathédrale de Tours*, Paris, Frazier-Soye, 1920.

BORLEE Denise, « " Pour le remède des âmes " : la chapelle du cimetière de l'hôpital Saint-Jacques de Cuiseaux et son décor peint », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 24 octobre 2013, consulté le 19 décembre 2017.
URL : http://journals.openedition.org/insitu/10656 ; DOI : 10.4000/insitu.10656

BOURGEOIS Luc, « Elisabeth Zadora-Rio (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire : la formation des territoires* », *Revue archéologique du Centre de la France*, 50, 2011, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 24 juin 2019.
URL : http://journals.openedition.org/racf/1713

BOUSQUET-LABOUERIE Christine, « Les couleurs de saint Martin », *Martin de Tours, le rayonnement de la cité*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, Tours, 8 octobre 2016 – 8 janvier 2017, Tours, éd. Musée des Beaux-Arts, 2016, p. 135-147.

BOUVIER Armel, « Datation radiocarbone de prélèvements de mortier, dossier méthodologique », CIRAM, département archéologie, 2016.

BOVE Boris, *Le temps de la guerre de Cent ans : 1328-1453*, Paris, Belin, 2014 (reéd. 2009).

BRUDY Pascale, « De l'image à la lecture : le décor peint conservé dans le réfectoire du prieuré de Ronsenac », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.*), L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 205-219.

BRUNA Denis, DEMEY Chloé, *Histoire des modes et du vêtement du Moyen Âge au XXIe siècle*, Paris, Eyrolles, 2018.

BÜTTNER Stéphane, PRIGENT Daniel, « Archéologie des liants de maçonnerie : entre traités et réalité », *L'Europe en mouvement : Medieval Europe, 4e Congrès international de l'Archéologie médiévale et post-médiévale* (3-8 septembre 2007, INHA), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.
URL : http://medieval-europe-paris-2007.univ-paris1.fr/S.Buttner%20et%20al..pdf

CAFFIN Marie-Gabrielle (dir.), *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, Musée archéologique de Dijon, 1992.

CAFFIN Marie-Gabrielle, CASTILLO Carlos, « Regards croisés sur la peinture murales », dans BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres*, Paris, Brepols, 2016, p. 164-173.

CAILLET Jean-Pierre (dir.), *L'Art du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1995.

CAILLOUX Marianne, *Peindre, voir et croire dans les Alpes : la peinture murale religieuse en Val de Suze, XIVe-XVIe siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

CAMUS Marie-Thérèse, « La couleur dans la peinture romane, A propos de peintures romanes récemment découvertes à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2002, p. 293-307.

CANTIN André, *Foi et dialectique au XIe siècle*, Paris, éditions du Cerf, 1997.

CANTINO WATAGHIN Gisella, « Architecture et décor peint de la Novalaise du caroligien au roman », dans VERGNOLLE Eliane, BULLY Sébastien (dir.), *Le " premier art roman " cent ans après : la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil, Études comparatives*, actes du colloque international, Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 239-259.

CASSARD Jean-Christophe, *1180 : l'âge d'or capétien*, Paris, Belin, collection Histoire de France, 2011.

CHAILLEY Jacques, « Le David de Tavant et l'*utriusque musica* », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, 1981, p. 761-779.

CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, CHARRON Pascale, GIRAULT Pierre-Gilles, GUILLOUËT Jean-Marie (dir.), *Tours 1500 : Capitale des arts, Tours*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, 17 mars-17 juin 2012, Paris, Somogy, 2012.

CHARBONNEL Marie, *Materialialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour du XIIe au XVe siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de PHALIP Bruno et RUSSO Daniel, Université Clermont-Ferrand II, 2012.

CHEVALIER Bernard, *Tours ville royale 1356-1520*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1983.

CHEVALIER Bernard, *Histoire de Tours*, Toulouse, Privat, 1985.

CHEVALIER Casimir, *Recherches historiques et archéologiques sur les églises romanes en Touraine du VIe au XIe siècle*, Tours, Imprimerie Ladevèze, 1869.

CHIEZE Valérie, BENOIT Paul, « Images de la forge dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, XIIIe-XVIe siècles », dans *L'image des mines et de la métallurgie du Moyen Age à nos jours*, actes de la Table ronde du Groupe d'histoire des Mines et de la Métallurgie, Pierres et Terre, n°33, Paris, 1987, p. 11-20.

CLOUZOT Martine, LALOUE Christine, MARCHESIN Isabelle, CHALLIER Marion, CAILLE Bernadette, *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, Paris, RMN, 2004.

COCHETTI PRATESI Lorenza, « Gli affreschi della cappella di Saint-Gilles a Montoire », *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte,* 3, série 4, Rome, 1981, p. 209-247.

COMET Georges, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Temps, mémoire, tradition au Moyen Âge, Aix-en-Provence, 1982, p. 7-18.

COMET Georges, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », *Journal des savants*, volume 1, n°1, Paris, 1992, p. 35-98.

COUPRY Claude, « Technique murale picturale », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 26 avril 2016.
URL : http://cem.revues.org/11079

COUPRY Claude, « Peinture murale. Couleurs mélangées, de l'Antiquité au Moyen Âge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* 15, 2011, mis en ligne le 22 août 2011, consulté le 10 novembre 2017.
URL : http://cem.revues.org/11981 ; DOI : 10.4000/cem.11981

COUPRY Claude, PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les pigments verts, rouges et bleus dans les décors peints de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge : mosaïque, peinture, stuc*, actes du colloque (Aquitania), Suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 689-698.

COUPRY Claude, PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Pour une connaissance des peintures murales anciennes : des recettes de fabrication aux analyses physico-chimiques », dans BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres*, Paris, Brepols, 2016, p. 155-164.

COURSAULT René, *Histoire de la Touraine*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1980.

COURTILLÉ Anne, « Les début de l'art gothique en Auvergne », thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de HEITZ Carol, Université de Paris 10, Paris, 1998.

COURTILLÉ Anne, « Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay », *Siècles*, t. 15, 2002, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 01 mai 2019.
URL : http://journals.openedition.org/siecles/3146

COURTILLÉ Anne, « Dernières découvertes de peintures murales dans la cathédrale de Clermont-Ferrand, l'étrange série des Vierges aux clercs », dans *Les Art picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIIIe au XVe siècle*, actes du colloque (Narbonne, 2-3 décembre 1994), Narbonne, ville de Narbonne, 2003, p. 110-116.

COURTILLÉ Anne, « La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry », dans SALAMAGNE Alain, *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2009, p. 195-209.

CREMER Florence, « Église Saint-Saturnin de Tanzac : Conservation et restauration du décor peint de l'absidiole sud », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 107-110.

CZERNIAK Virginie, « La peinture murale médiévale en Quercy (XIIe-XVIe siècle) », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de LACOSTE Jacques, Université de Bordeaux 3, Bordeaux, 2004.

DANGAS Isabelle, « Découverte et restauration de peintures murales dans l'église Notre-Dame d'Antigny (Vienne, France) », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 127-138.

DANIEL Floréal, LABORDE Barbara, MOUNIER Aurélie, COULON Émilie, « Le pigment d'aérinite dans deux peintures murales romanes du Sud-Ouest de la France », *ArcheoSciences*, 32, 2008, p. 83-91, mis en ligne le 31 décembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : http:// archeosciences.revues.org/987

DAVY Christian, « La peinture murale dans les Pays de la Loire », thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de FAVREAU Robert, Université de Poitiers, Poitiers, 1994.

DAVY Christian, « Peintures romanes dans les pays de la Loire », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 93-101.

DAVY Christian, *La peinture murale romane des Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1999.

DAVY Christian, JUHEL Vincent, PAOLETTI Gilbert, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme, Cherche-Lune, 2000.

DAVY Christian, « La création matérielle de l'image en peinture murale : un programme de recherches pluridisciplinaires », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 214-250.

DAVY Christian, « Une œuvre exceptionnelle, la Crucifixion de Saint-Christophe-sur-le-Nais », dans Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais, *Un beau*

village de Touraine : Saint-Christophe-sur-le-Nais, Saint-Hilaire-le-Châtel, éd. Histoire et Patrimoine, 2011, p. 88-89.

DAVY Christian, « Le cheval et son cavalier dans la peinture murale des XIe-XIIIe siècles », *In Situ*, 18, 2012a, mis en ligne le 31 juillet 2012, consulté le 27 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/9724 ; DOI : 10.4000/insitu.9724

DAVY Christian, LEDUC Christine, « Objets de la vie quotidienne dans la peinture murale médiévale de l'Ouest de la France : présentation d'une base de données régionale », dans VALAIS Alain (dir.), *L'habitat rural au Moyen Âge dans le Nord-Ouest de la France*, 1, Rennes, PUR, 2012b, p. 289-293.

DAVY Christian, « La prospection des peintures murales des Pays de la Loire », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 31 août 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10792.

DAVY Christian, « La peinture murale romane en France. 1994-2014, vingt ans de recherches renouvelées », dans VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JENN Anne, *1994-2014 : Vingt années de découvertes de peintures monumentales – bilan et perspectives*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 32-56.

DAVY Christian, JUGAN Didier, LEDUC-GUEYE Christine, JABLONSKI Christine, OULHEN Cécile, *Peintures murales de Bretagne : nouvelles images, nouveaux regards du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

DEBIDOUR Victor-Henri, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961.

DE FINANCE Laurence, MONTFORT Marie (dir.), « La peinture murale : héritage et renouveau », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 15 septembre 2020.
URL : http:// insitu.revues.org/10636

DELAPLACE Christine, « Les origines des églises rurales (V^e^-VIe siècles), à propos d'une formule de Grégoire de Tours », *Histoire & Sociétés rurales*, 18/2, 2002, p. 11-40.

DEMIR Ömer, *Le musée en plein air Göreme*, Ankara, Pelin Ofset Mithatpasa Cad., 2010.

DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHOËRFF Anne, SCHNAPP Alain, *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris, La découverte, 2002 (reéd. 2009).

DEMUS Otto, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1979.

DENELE Clémentine, « L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200 – 1518) », thèse de doctorat en Histoire de l'art médiéval, sous la direction de RUSSO Daniel, Université de Bourgogne, Dijon, 2014.

DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque, 2-3 octobre 2006, Liège, Les dossiers de l'IPW, 5, Institut du patrimoine wallon, 2008a.

DENOËL Sophie, MORIS Stéphanie, LEPOT Laurent, GILBERT Bernard, « A propos des peintures romanes de la cathédrale de Tournai », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque, Liège, 2-3 octobre 2006, Les dossiers de l'IPW, 5, 2008b p. 125-135.

DESCHAMPS Didier (dir.), *Peintures murales du Roussillon et de la Cerdagne*, Montpellier, DRAC, 2011.

DESCHAMPS Paul, « Combats de cavalerie et épisodes des croisades dans les peintures murales du XIIe et du XIIIe siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 92e année, 1, 1948, p. 35-38.

DESCHAMPS Paul, « La légende de saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du Moyen Âge », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 44, 1950, p. 109-123.
URL : http://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1950_num_44_1_1994

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France : le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, éd. d'Histoire et d'Art, 1951.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380*), Paris, CNRS, 1963.

DETALLE Vincent, PINGAUD Nathalie, HUGON Paulette, AZE Sébastien, STEFANAGGI Marcel, « Les techniques de la peinture murale, influence de la technique de peinture sur la conservation », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008 p. 25-35.

DEYRES Marcel, PORCHER Jean, *Anjou roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1987 (reéd. 1959).

DOUPLITZKY Karine, « Madeleine mise à nu », *Médium*, n° 46-47, 2016, p. 119-131.

DRISCOLL Michael, *Alcuin et la pénitence à l'époque carolingienne*, Münster, Aschendorff, 1999.

DUFAY Bruno, « La Corroierie de la Chartreuse du Liget à Chemillé-sur-Indrois (Indre-et-Loire). Etude historique et architecturale », *Revue Archéologique du Centre de la France*, 53, 2014, p. ?
URL : http://racf.revues.org/2125

DUCHET SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2011.

DUMEZIL Bruno (dir.), *Le dossier saint Léger*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

DUMONCEL-CZERNIAK Virginie, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre- et-Loire). II. Analyse iconographique et stylistique des peintures murales du mur nord », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire International d'Art Mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994, Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p.150-159.

DULAU Robert, *Peintures murales en France du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

DUPRAT Clémence-Paul, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », *Bulletin Monumental*, 101-2, 1942, p. 165-223.

DUPRAT Clémence-Paul, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane (suite) », *Bulletin Monumental*, 102-2, 1943, p. 161-223.

DUPUIS Mathias, « Les premières peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : analyse archéologique d'un ensemble ornemental roman », *Bulletin Monumental*, 171-3, 2013, p. 195-206.

ENAUD François, « Les fresques du Palais des Papes à Avignon », *Les Monuments Historiques de la France*, Paris, CNMHS., XVII 2-3, 1971, p. 1-139.

EPAUD Frédéric, « La charpentes du début du XIe siècle de l'église Saint Georges de Rochecorbon (37) », *Bulletin monumental*, 172-3, 2014a, p. 195-202.

EPAUD Frédéric, « Inventaire des églises paroissiales préromanes en Indre-et-Loire et en bordure des départements limitrophes », dans ZADORA-RIO Elisabeth, *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, 2014b.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=219.2014.

EVANGELISTI Elisabeth, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire). I. Interventions de conservation et de restauration », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire

International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 141-149.

EVANGELISTI Elisabeth, DAVY Christian, « Notre-Dame de Rivière – La restauration du porche fait ressusciter Lazare », *Bulletin des Amis du Vieux Chinon*, t. X, Chinon, Amis du Vieux Chinon, 2000, p. 370-388.

FAVREAU Robert, « Peinture et épigraphie : la chapelle du Liget », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 41-49.

FAVREAU Robert (dir.), *La vallée des fresques de Saint-Savin à Montmorillon*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2011.

FAURE Philippe, « Approche de l'image médiévale », Conférence lors de la journée APHG Centre, Bourges, 2000.

FIOT Robert, « Les peintures murales du XVe siècle à Saint-Mexme de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, t. III, 1, 1997, p. 28-56.

FLEURY Gérard, « Beaulieu-lès-Loches : l'ancienne église médiévale Saint-Laurent », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. LVII, 2011, p. 105-123.

FLORI Jean, *Richard Cœur de Lion, le roi-chevalier*, Paris, Payot, 1999.

FLORI Jean, *Aliénor d'Aquitaine : la reine insoumise*, Paris, Payot, 2004.

FOCILLON Henri, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Flammarion, 1967.

FOURMONT Céline, *Inventaire des peintures murales dans les églises et bâtiments publics dans le sud de la Touraine (IXe-XVe siècles)*, mémoire de maitrise sous la direction de BOUSQUET Christine, Université de Tours, 1996.

FRANZE Barbara, « Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus Artium Medievalium*, 13/2, 2007, p. 471-490.

FRANZE Barbara, *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, Picard, 2011.

FRIZET Yannick, « Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de la cathédrale de Digne, Notre-Dame-du Bourg », *Chroniques de Haute-Provence*, Société Scientifique et Littéraire des Alpes de Haute Provence, 2005, p. 169-199.

GABORIT Françoise, « Lecture du mur peint : le prieuré de Saint-Jacques-des-Guérets », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault,* Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 20-28.

GABORIT Michelle, *Des Hystoires et des couleurs, peintures murales médiévales en Aquitaine*, Bordeaux, Confluence, 2002.

GALINIÉ Henri, *Ville, espace urbain et archéologie*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2000.

GARCIA I LLINARES Gemma, MORO GARCÍA Antonio, TUSET BERTRÀN Francesc, *La seu episcopal d'Ègara : arqueologia d'un conjunt cristiá del segle IV al IX*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica Tarragona, 2009.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, II Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

GARNIER François, « Un fragment de fresque de Chinon à la chapelle Sainte-Radegonde », *Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux, Art sacré,* 1999, p. 117-118.

GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, « Lignières-de-Touraine. Restauration d'un important ensemble de peintures murales romanes », *Bulletin Monumental*, 167-2, 2009, p. 168-169.

GASOL Rosa, « Technique et matériaux des peintures murales en Catalogne », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* XLIII, Cuxa, 2012, p. 135-148.

GELIS-DIDOT Pierre-Henri, LAFFILLEE Henri-Louis, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle,* Paris, Les Imprimeries réunies, 1889.

GIESS Hildegard, *Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome, Herder, 1962.

GILLON Pierre, SAPIN Christian (dir.), *Cryptes médiévales et culte des saints en Île-de-France et en Picardie*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019.

GILLY-ARGOUD Marianne, « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIVe-XVe siècles) », *Babel*, 25, 2012, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 11 décembre 2017.
URL : http://journals.openedition.org/babel/1986

GILLY-ARGOUD Marianne, « *Item fuit dictum … Item fui actum* : Les peintures murales de Besse-en-Oisans, étude d'un contrat notarial », Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, 125-2, 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 18 avril 2018.
URL : http://journals.openedition.org/ mefrm/1540 ; DOI : 10.4000/mefrm.1540

GINZBURG Carlo, *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme indiciaire*, Paris, Gallimard, 1980.

GIRAULT Pierre-Gilles, « La peinture murale du Jugement dernier de Châteaudun : Paul Goybault et la peinture française du XVe siècle », dans *Le décor murale des églises*, colloque de Châteauroux, 18-20 octobre 2001, Rencontre avec le patrimoine religieux, Poitiers, 2003, p. 177-201.

GOLDMAN Philippe, « Artistes et métiers du bâtiment à Bourges à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance (milieu du XVe - milieu du XVIe siècle) », *Congrès Archéologique de France*, Cher : Gothique flamboyant et Renaissance en Berry, 2017, 176e session, Paris, 2019, p. 51-71.

GORDINE Alexandre, *Peintures murales romanes de l'Ouest : Bretagne, Maine, Anjou*, Luçon, Errance, 2013.

GORDINE Alexandre, « Le premier âge roman dans la peinture murale du Centre-Ouest de la France », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, 2016, p. 69-85.

GORRY Jean-Michel, « Des communes de la Révolution aux communes actuelles », dans ZADORA-RIO Elisabeth (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire, la formation des territoires*, 34e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, FERACF, 2008, p. 123-185.

GORRY Jean-Michel, « Les diocèse, archidiaconés, doyennés et archiprêtrés à la fin de l'Ancien Régime », dans ZADORA-RIO Elisabeth, *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=21, 2013

GRABAR André, NORDENFALK Carl, *La peinture romane du XIe au XIIIe siècle*, Genève, Skira, 1958.

GRANDMAISON Louis de, « Communication », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XI, 1897, p. 435.

GRANDMAISON Louis de, « Saint-Georges-sur-Loire », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XVI, 1907, p. LXX-LXXIV.

GRANDMAISON Louis de, « Saint-Georges-sur-Loire », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine,* t. 17, 1909, p. LXVIII-LXXII.

GRANDMAISON Louis de, « Documents concernant Saint-Georges-sur-Loire, près Marmoutier (1755-1784) », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XVIII, 1911, p. 129-148.

GREGOR Thierry, « La posture du corps dans le chantier médiéval », *Annales de Janua*, 6, 2018.

Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, *Vifs nous sommes … morts nous serons, La rencontre des trois morts et des trois vifs*, Vendôme, éd. du Cherche-Lune, 2001.

Groupe de Recherches sur la Peinture Murale, « La constitution d'un corpus des peintures murales de la France : entre utopie et réalité », *In Situ,* 22, 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 23 mai 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10859

GUICHARD Charlotte, « Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6, Paris, éd. de l'EHESS, 2010, p. 1387-1401.

GUINOT Jean-Noël, « Les tentations du Christ », *Supplément au Cahier Evangile*, 134, Paris, Cerf, 2005, p. 62-65.

GY Pierre-Marie, « Les origines liturgiques du Lavement des pieds », *La Maison-Dieu*, 49, Paris, Cerf, 1957, p. 49-53.

HADAS-LEBEL Mireille, *Rome, la Judée et les Juifs*, Paris, A. & J. Picard, 2009.

HANS-COLLAS Ilona, « Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIIIe au XVIe siècle », thèse de doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de CHÂTELET Albert, Université des Sciences humaines de Strasbourg II, Strasbourg, 1997.

HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002.

HANS-COLLAS Ilona (dir.), *D'une même main. Peintures murales du XVe siècle dans la principauté de Liège. Regards croisés sur la chapelle du château de Ponthoz et l'église de Bois*, Bruxelles, Institut royale du Patrimoine artistique, 2016.

HECK Christian (dir.), *Moyen Âge : Chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996.

HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1963.

HELVÉTIUS Anne-Marie, « Le sexe des anges au Moyen Âge », dans RIOT-SARCEY Michèle (dir.), *De la différence des sexes, le genre en histoire*, Paris, Larousse, 2010, p. 102-130

HENO Raphaële, CHANDELIER Laure, *Numérisation 3D de bâtiments, cas des édifices remarquables*, Londres, ISTE, 2014.

HERON Albert, « Découverte de peintures murales à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, t. VI, 9, 1965a, p. 481-488.

HERON Albert, « La chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde », *Archeologia*, Dijon, Faton, 1965b, p. 81-86.

HOWARD Helen, *Pigments of English Medieval Wall painting*, Londres, Archetype, 2003.

HUGON Paulette, MARTOS Dominique, « L'étude scientifique des peintures de la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, Paris, éd. du Patrimoine, 2008, p. 15-16.

HUGON Paulette, MARTOS Dominique, « Étude scientifique des peintures murales de Saint-Savin-sur- Gartempe », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 12 décembre 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10632

IOGNA-PRAT Dominique, « Le lieu de culte dans l'Occident médiéval entre sainteté et sacralité (IXe-XIIIe siècles) », *Revue de l'histoire des religions*, 222 - 4, 2005, p. 463-480, mis en ligne le 15 janvier 2010, consulté le 30 septembre 2016.
URL : http://rhr.revues.org/4224 ; DOI : 10.4000/rhr.4224

JEANNIN Emmanuelle, *Chantiers d'abbayes*, Moisenay, Gaud, 2008.

JEANSON Denis, *Sites et monuments du Val de Loire*, Tours, Astragale, 1973.

JOUBERT Fabienne, « Les arts de la couleur », dans PLEYBERT Frédéric (dir.), *Paris et Charles V : Arts et Architecture*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001, p. 166-185.

JOUBERT Fabienne (dir.), *L'artiste et le clerc : la commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVIe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

JOUBERT Fabienne, *La sculpture gothique en France : XIIe-XIIIe siècles*, Paris, Picard, 2008.

JOURDAN Geneviève, « Les peintures murales de Saint-Pierre de Colonzelle : une découverte récente dans le canton de Grignan (Drôme) », *In Situ*, 2, 2002, mis en ligne le 23 avril 2012, consulté le 19 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/1240 ; DOI : 10.4000/insitu.1240

JUGAN Didier, « Peinture murale de Notre-Dame-de-Cran à Treffléan : une iconographie catholique sous le règne d'Henri IV », dans DAVY Christian, JUGAN Didier, LEDUC-GUEYE Christine, JABLONSKI Christine, OULHEN Cécile, *Peintures murales de Bretagne : nouvelles images, nouveaux regards du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 269-284.

KARTSONIS Anna, *Anastasis : the making of an image*, Princeton, Princeton university press, 1996.

KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval art*, Toronto, University of Toronto Press, 1989.

KENAAN-KEDAR Nurith, « Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité. Les peintures murales commémoratives de Sainte-Radegonde de Chinon », *Cahier de Civilisation médiévale*, Poitiers, CESCM, 1998, p. 318-330.

KENAAN-KEDAR Nurith, « Aliénor d'Aquitaine et les arts visuels, de l'art dynastique à l'art courtois », *Revue 303*, Paris, éd. du CNRS, 2014, p. 83-91.

KESSLER Herbert, *The illustrated Bibles from Tours*, *Princeton*, Presses universitaires de Princeton, 1941.

KLEIMANN Dorothée, GARCIA Michel, CLOULAS Ivan, KENAAN-KEDAR Nurith, « Les peintures murales de Sainte-Radegonde de Chinon. A propos d'un article récent », *Cahier de Civilisation médiévale*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 397-399.

KLUCKERT Ehrenfried, « La peinture romane », dans TOMAN Rolf (dir.), *L'Art Roman*, Fullman, 2004, p. 382-460.

KUPFER Marcia, « Les fresques romanes de Vicq : étude technique », *Bulletin Monumental*, 144-2, 1986, p. 99-132.

KUPFER Marcia, « L'étude global d'un décor : l'église de Saint-Martin de Vicq », *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 50-63.

KUPFER Marcia, *Romanesque Wall Painting in Central France*, New Haven, Yale University Press, 1993.

KUPFER Marcia, « At the Edges of Narrative. The Nature of Ornament in the Romanesque Wall Painting of Central France », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes de colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 177-185.

LAINÉ Martine, DAVY Christian, *Saint-Nicolas de Tavant, Indre-et-Loire*, Tours, Association Régionale pour l'Etude du Patrimoine de la région Centre, 2002.

LAINÉ Martine, GUÉRID Myriam, *Bléré en vallée du Cher : Chenonceau et ses environs*, Lyon, Lieux dits, Collection Images du patrimoine, n° 300, 2017.

LANDRY-DELCROIX Claudine, « La peinture murale gothique en Poitou (XIIIe-XVe siècle) », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de PALAZZO Eric et SKUBISZEWSKI Piotr, Université de Poitiers, Poitiers, 2002.

LANDRY-DELCROIX Claudine, *La peinture murale gothique en Poitou*, Rennes, Presses universitaires, 2012.

LASTEYRIE Robert de, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane, ses origines, son développement*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1912.

LECLERCQ-MARX Jacquelin, « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. A propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 177, 2002, p. 55-67.

Le décor monumental des églises, Actes du colloque, Châteauroux, 18-20 octobre 2001, Châteauroux, Art sacré, 2013.

LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard, 2015.

Le dévoilement de la couleur, relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, Paris, catalogue d'exposition, Conciergerie, 15 décembre 2004-28 février 2005, Paris, CTHS, 2004.

LEDUC-GUEYE Christine, « La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XVe et XVIe siècles », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de CHÂTELET Albert, Université Marc Bloch, Strasbourg, 1999.

LEDUC-GUEYE Christine, *D'intimité et d'éternité, la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon, Lieux dits, 2007.

LEFÉBURE Christophe, *Églises peintes, peintures murales du Moyen Âge*, Rennes, Ouest-France, 2010.

LEFEBVRE Bastien, *La formation d'un tissu urbain dans la Cité de Tours : du site de l'amphithéâtre antique au quartier canonial (5e-18e s.)*, thèse de doctorat en Histoire sous la direction de LORANS Elisabeth, GALINIE Henri, Université François-Rabelais, Tours, 2008.

LEGOUX Véronique, « Techniques en usage au cours de la période médiévale », dans TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire. Peintures murales médiévales en Touraine*, Chambray-lès-Tours, CLD, 2002, p. 13-17.

LEGOUX Véronique, SCHEFFER Marie-Eve, « Un exemple d'interdisciplinarité entre archéologues et conservateurs-restaurateurs », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 231-239.

LE LUEL Nathalie, « Travailler la terre pour accéder au ciel : les calendriers peints au seuil du sanctuaire des églises romanes », dans FRAY Sébastien, MOREL David, *La terre à l'époque romane : exploitations, usages et représentations*, actes du 24e colloque international d'art roman (Issoire, 17-19 octobre 2014), Issoire, Alliance Universitaire d'Auvergne, Aurillac, 2016, p. 193-215

LELONG Charles, *Touraine romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1977.

Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du colloque, Saint-Lizier, 1er-4 juin 1995, Poitiers, CESCM, 1997.

Les Amis du Pays lochois, *Loches, Beaulieu et alentours*, éd. du livre d'histoire, Paris, 1997.

LETURQUE Anne, « *Sensim per partes discuntur quaelibet artes...* Chaque art s'apprend lentement, pas à pas... Mise en regard d'un savoir écrit sur l'art de peindre au Moyen Âge (le Liber diversarum artium - Ms H277 – Bibliothèque inter-universitaire de Montpellier – Faculté de Médecine) et d'un savoir-faire pratique (les œuvres peintes sur murs et sur panneaux de bois en Catalogne aux XIIe et XIIIe siècles) », thèse d'Histoire de l'Art, sous la direction de MALLET Géraldine et de CASTINEIRAS Manuel, Montpellier, CEMM, 2015.

LETURQUE Anne, « Concevoir et réaliser un décor monumental au Moyen Âge en Catalogne : l'exemple de Saint-Martin de Fenollar », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, Cuxa, 2016, p. 117-128.

LEVEEL Pierre, *Histoire de Touraine et d'Indre-et-Loire*, Chambray-lès-Tours, CLD, 1988.

LORANS Elisabeth, « *La formation de l'habitat et du paysage rural dans le Lochois du VIIIe au XIIIe siècle*», thèse en Histoire, sous la direction de CHEVALIER Bernard, Tours, Université de Tours, 1991.

LORANS Elisabeth (dir.), *Saint-Mexme de Chinon : V^e^-XXe siècle*, Paris, CTHS, 2006.

LORANS Elisabeth, « Circulation et hiérarchie au sein des établissements monastiques : à propos de Marmoutier », dans LAUWERS Michel (dir), *Monachisme et espace social dans l'Occident médiéval*, Paris, Brepols, 2014, p. 324-386.

MAIREY Jeanne, « Les médaillons peints de la Sainte Chapelle, restaurations et techniques », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 1, 2001, p. 75-88.

MAGNANI Eliana, « Le pauvre, le Christ et le moine : la correspondance de rôles et les cérémonies du *mandatum* à travers les coutumiers clunisiens du XIe siècle », dans TABBAGH Vincent, *Les clercs, les fidèles et les saints en Bourgogne médiévale*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2005, p. 11-26.

MÂLE Émile, « Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane », dans MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art*, Paris, Armand Colin, 1905, p. 756-781.

MANCHO Carles, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IXe-Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2012.

MANCHO Carles, « La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha : la complexité de la peinture murale romane pyrénéenne », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, 2016, p. 161-175.

MANE Perrine, « Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France aux XIIe et XIIIe siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIX, n°3, Poitiers, CESCM, 1986, p. 257-264.

MANE Perrine, *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*, Paris, la Martinière, 2004.

MARTOS-LEVIF Dominique, DETALLE Vincent, TRICHEREAU Barbara, BRISSAUD Didier, BAUCHAU Fanny, BOUILLON Nicolas, MOULINIER Brice, « La découverte d'une technique de peinture très élaborée », *La cathédrale gothique de Poitiers : restauration du bras sud du transept, 2012-2017*, Paris, Beaux-Arts, 2017, p. 72-75.

MARZAIS Amaëlle, « La chapelle (1510) et ses peintures (XVIe-XVIIIe siècles) au château de Véretz (Indre-et-Loire) », mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art, sous la direction de SALAMAGNE Alain, 2 vol., Université François-Rabelais, Tours, 2016.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2 d'Archéologie, sous la direction d'EPAUD Frédéric et d'ANGHEBEN Marcello, 2 vol., Université François-Rabelais, Tours, 2017.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (37) : étude technique, stylistique et iconographique », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. LXIV, 2018, p. 53-66.

MARZAIS Amaëlle, « Indre-et-Loire, Rochecorbon. Datation de la chaux (AMS) appliquée à une peinture romane », *Bulletin Monumental*, 177-3, 2019, p. 267-268.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Notre-Dame de Rivière : étude technique et réflexions sur leur mise en œuvre », *Bulletin Monumental*, ms. accepté.

MASMONTEIL Jean-Christophe, *Iconographie et culte de saint Eloi dans l'Occident médiéval*, Condé-sur-Noireau, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2012.

MAUPEOU Catherine de, « Conservation et restauration des peintures murales en France, politique des cinquante dernières années », *Peintures murales 1*, *Monumental*, 18, Paris, éd. du Patrimoine, 1998, p. 9-19.

MAUPOIX Michel, *Peintures murales de l'Indre : de la couleur au symbole révélé*, Châteauroux, Conseil général de l'Indre, 2004.

MAYER Jannie, « Les relevés de peintures murales des Monuments historiques, une longue tradition », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008, p. 37-48.

MAYR-HARTING Henry, *Ottonian Book illumination an historical study*, Londres, Harvey Miller Publisher, 1999.

MERIMEE Prosper, *Peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, La Documentation française, 1845.

MERINDOL Christian de, *Images du royaume de France au Moyen Âge, décors monumentaux peints et armoriés. Art et histoire*, Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2013.

MICHEL Paul-Henri, *Fresques romanes des églises de France*, Paris, éd. du Chêne, 1949.

MICHEL Paul-Henri, *La fresque romane*, Paris, Gallimard, 1966.

MORA Paolo, MORA Laura, PHILIPPOT Paul, *La conservation des peintures murales*, Bologne, Compositori, 1977.

MORTIER Jean-Baptiste, « Les fresques de l'église de Parçay », *Bulletin Monumental*, 95-1, 1936, p. 31-43.

MOULINIER Brice, DANDREL Claire, CANTE Emmanuelle, « La restauration des peintures murales de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, 2008, p. 12-14.

MOUNIER Aurélie, « *Aurum, argentum et aliae res innumerabiles*, les dorures dans les peintures murales médiévales du Sud-Ouest de la France », thèse de doctorat en Sciences archéologiques, sous la direction de BETCHEL Françoise, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2011a.

MOUNIER Aurélie, DAYET Laure, DANIEL Floréal, BELIN Colette, « Fluorescence UV des liants employés dans les dorures sur peintures murales médiévales », *ArcheoSciences*, 35, 2011b, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 01 janvier 2015.
URL : http://archeosciences.revues.org/2891

MOUNIER Aurélie, DANIEL Floréal, « Sgraffito, zwischgold et brocart appliqué. La dorure dans tous ses états au sein de quelques peintures murales (XIe-XVIe siècle) du Sud-Ouest de la France », *ArcheoSciences*, 37, 2013, mis en ligne le 17 avril 2015, consulté le 02 janvier 2017.
URL : http://archeosciences.revues.org/3970 ; DOI : 10.4000/archeosciences.3970

MOUSSAYE Rolland de La, *Petit guide des fresques romanes en France*, Paris, Maurice Girodias, 1956.

MOYRAND Henri, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours, Arrault & Cie, 1938.

MULLER Welleda, « Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France », *Médiévales*, 66, 2014, mis en ligne le 05 juillet 2016, consulté le 14 novembre 2019.
URL : http://journals.openedition.org/medievales/7190

MUNTEANU Voichita, « A Romanesque copy of the Anastasis : the Chapel of St. Jean of Le Liget », *Gesta*, 16/2, 1997, p. 27-40.

NAGATSUKA Yasushi, *Descente de croix : son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo, Presses de l'Université Tokai, 1979.

NILGEN Ursula, « Les Plantagenêts à Chinon. A propos d'une peinture murale dans la chapelle Sainte-Radegonde », dans FAVREAU Robert, DEBLIES Marie-Hélène (dir.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 153-158.

NOIZET Hélène, « De l'église au territoire : les paroisses à Tours (XIe-XIIIe siècles), *Médiévales*, 49, Paris, 2005, p. 45-56.

NORMAN Joanne S., *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York, Peter Lang, 1988.

NOWIK Witold, « Sources d'information concernant la composition matérielle de la polychromie monumentale à l'usage de l'histoire des techniques », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 149-165.

OTTAWAY John, « Quelques observations sur les peintures murales de la région nord-est des Pyrénées aux XIe et XIIe siècles », *Revue d'Auvergne*, 106, 1992, p. 225-242.

OTTAWAY John, *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier, Office de tourisme, 1994.

OURSEL Raymond, Bourgogne romane, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 7e édition, 1974 (reéd. 1958).

OURSEL Raymond, *Révélation de la peinture romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1980.

OURY Guy-Marie, « L'érémitisme au XIIe siècle dans le diocèse de Tours : Le Grais », *Revue Mabillon*, LVIII, no 244, 1971, p. 70.

PACE Valentino (dir.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.

PALAZZO Éric, « Foi et croyance au Moyen Âge. Les médiations liturgiques », *Annales : Histoire, Sciences Sociales*, 53 (6), Paris, Armand Colin, 1998, p. 1131-1154.

PALAZZO Éric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.

PALAZZO Éric, « Les peintures de la crypte de Tavant : état de la question et perspectives de recherche », *Reading images and texts : Medieval images and texts as forms of communication*, Turnhout, 2005, p. 395-424.

PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », *Revue historique du Centre-Ouest*, IV, 2005, p. 335-349.

PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Traitements et apparences des surfaces murales autour de l'an mil. Joints, enduits et polychromies », dans VERGNOLLE Eliane, BULLY Sébastien (dir.), *Le " premier art roman " cent ans après : la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil, Études comparatives*, actes du colloque international (Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 205-220.

PARISET Jean-Daniel, « La collection de relevés de peintures murales de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine sous l'œil de la commission des monuments historiques », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 26 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/10782 ; DOI : 10.4000/insitu.10782

PASQUINELLI Barbara, *Le geste et l'expression*, Paris, Hazan, 2005.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1990.

PIANO Natacha, « Saint-Sernin de Toulouse, datation archéologique et étude documentaire des fresques de la Passion (1119) », *Bulletin monumental*, 177-2, 2019, p. 101-112.

PISTRE Marie-Stéphen, ARCHIER Paul, VIEILLECAZES Catherine, « Technique et couleurs employées dans la chapelle historiée par le moine Denys de Fourna : étude d'une peinture murale athonite » *Archéosciences*, 25, G.M.P.C.A., 2001, p. 135-139.

PLUTINO Alice, SARRADE Carolina, RICHARD Noël, « Bleu ou *bleu* », *Microscoop*, 11, 2018, p. 10-11.

POINTEREAU Philippe, « La diversité des systèmes arborés et des pratiques de gestion dans le sud de l'Europe : les dehesas ibériques et les hautains méditerranéens », dans *Les trognes en Europe*, actes du colloque (Vendôme, 26, 27 et 28 octobre 2006), Vendôme, éd. Maison botanique, 2007, p. 1-6.

POULAIN Dominique, « Quelques décors fragmentaires : Thevet-Saint-Martin, Plaincourault, Sainte-Lizaigne », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault,* Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 64-70.

PROUST Evelyne, *La sculpture romane en Bas-Limousin. Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, Picard, 2004.

QUINCARLET Edouard, « L'église de Lignières », *La semaine religieuse*, t. 33, 1898, p. 40-45.

RANJARD Robert, *La Touraine archéologique, Guide du touriste en Indre-et-Loire*, éd. Régionales de l'Ouest, Mayenne, 1930 (reéd. 1986).

RAPIN Thomas, NOBLET Julien, « L'évolution de la façade de la cathédrale de Tours (XIIe-XVIe siècles) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 2001, p. 67-77.

REGOND Annie, *Les peintures murales du XVIe siècle dans la région Auvergne*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1983.

REGOND Annie, *Peintures murales médiévales, Images pour un message*, Paris, Rempart, 2004.

REILLE-TAILLEFERT Geneviève, *Conservation restauration des peintures murales de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2010.

REYNOLDS Roger E., « Eucharistic adoration in the Carolingian era ? : exposition of Christ in the host », *Peregrinations : Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2, 2013a, p. 70-153.

REYNOLDS Roger E., « Christ's Money : Eucharistic Azyme Hosts in the Ninth Century According to Bishop Eldefonsus of Spain : Observations on the Origin, Meaning, and Context of a Mysterious Revelation », *Peregrinations : Journal of Medieval Art and Architecture,* 4/2, 2013b, p. 1-69.

RIBAULT Jean-Yves, « Les carrières d'ocre de Saint-Georges-sur-la Prée (Cher), état des connaissances documentaires », dans Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre de recherche sur les collections et Équipe Étude des pigments, histoire et archéologie (dir.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge,* Paris, CNRS, 2012, p. 207-212.

RICHÉ Pierre (dir.), *L'Europe de l'an Mil*, Paris, Zodiaque, 2001.

RIGAUX Dominique, *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image médiévale*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RIGAUX Dominique, *A la table du Seigneur : l'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Cerf, 2007.

ROCHETEAU Stéphane, « Le château de Chinon aux XIIe et XIIIe siècles », dans AURELL Martin (dir.), *La cour Plantagenêt (1154-1204),* actes du colloque (30 avril-2 mai 1999, Thouars), Poitiers, CESCM, 2000, p. 217-351.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIIIe et le XIIe siècle en Bourgogne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 157, Poitiers, CESCM, 1997, p. 57-90.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Étude comparative », dans SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre, CTHS, 1999, p. 261-262.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « L'art roman des Pyrénées : matériaux, technique et couleurs », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* 12, 2008, mis en ligne le 01 juillet 2008, consulté le 18 mai 2020.
URL : http://journals.openedition.org/cem/7032

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Gourdon, église Notre-Dame, les peintures romanes », *Congrès Archéologique de France*, 166e session, 2008, Paris, Société Française d'Archéologie, 2010, p. 217-224.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, *Peintures romanes : Bourgogne, Rhône-Alpes, Suisse romande*, Mâcon, Académie de Mâcon, 2014.

ROMANO Serena, « San Pietro, San Paolo, e la narraeione cristiana : riflessioni su una possibile storia », dans ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale : la représentation de l'Ancien Testament aux IVe-XIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 127-141.

ROQUES Gilles, « L'*œil* dans les locutions et expressions françaises », *Cahier des Annales de Normandie*, 26, Caen, Musée de Normandie, 1995, p. 375-385.

RUARD Guylaine, « Restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité », mémoire de Master 1 Homme, Sociétés, technologies sous la direction de COSTA Sandra, Université Pierre Mendès, Grenoble, 2007.

RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident : essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Eric, RUSSO Daniel, *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 173-291.

RUSSO Daniel (dir.), *Couleur de temps, fragments d'histoire, peintures murales en Bourgogne XIIe-XXe siècles*, Dijon, Armançon, 2003, p. 1-26.

RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècle, regards comparés*, Dijon, éd. Universitaire de Dijon, 2005.

RUSSO Daniel, « Les fonctions de l'image dans un lieu cultuel : historiographie et problématiques », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Paris, Brépols, 2011, p. 129-134.

ROWLEY Neville, « Masolino et Masaccio : technique et style », *Perspective*, 2, 2006, p. 315-319, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 février 2021.
URL : http://journals.openedition.org/perspective/ 8191

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Descartes, église Notre-Dame de la Haye », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XLIV, 1996, p. 847-858.

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Tours. Cathédrale Saint-Gatien : la restauration du décor intérieur du chœur », *Congrès Archéologique de France, 155e session : Monuments en Touraine*, 1997, Paris, Société Française d'Archéologie, 2003, p. 317-328.

SALET Francis, « La cathédrale de Tours », *Congrès Archéologique de France*, Tours, 1948, t. CVI, Paris, Société Française d'Archéologie, 1949, p. 29-40.

SAPIN Christian (dir.), *Edifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, actes du colloque (7-8 novembre 1992), Auxerre, Musée d'Auxerre, 1994.

SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre, CTHS, 1999.

SARRADE Carolina, « La chapelle de Plaincourault (Indre), technique et iconographique des peintures romanes de l'abside », Vol. 1, mémoire de Master 2 sous la direction de M. ANGHEBEN, Université de Poitiers, 2006.

SARRADE Carolina, « Comprendre la technique des peintures romanes par le relevé stratigraphique », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 26 avril 2016. URL : http://insitu.revues.org/10641

SARRADE Carolina, « La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques, approche archéologique des peintures », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, Cuxa, 2016, p. 103-116.

SCHEFFER Marie-Eve, « Chinon, la chapelle Sainte-Radegonde », dans ZADORA-RIO Élisabeth (dir.), *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e Supplément *à la Revue Archéologique du Centre de la France*, FERACF, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?149, 2010

SOUCHAL Geneviève, « Le mécénat de la famille d'Amboise », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. 13, 3, 1976, p. 486-612.

SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultue*l, Paris, Brépols, 2011.

STEFANAGGI Marcel, « Les techniques de la peintures murales », Communication, Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH), Champs-sur-Marne, 1997.

STEFANAGGI Marcel, « Connaissance et conservation des peintures murales, évolution des méthodes scientifiques d'analyse », *Peintures murales 1, Monumental*, 18, Paris, éd. du Patrimoine, 1998, p. 21-29.

SUBES Marie-Pasquine, « La vie de saint Maurille à la cathédrale d'Angers », dans JOUBERT Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aus derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe - XVIe siècles*), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 37-55.

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Découverte de peintures murales du XIVe et du XVe siècles dans l'église Notre-Dame de Rigny », *Bulletin Monumental*, 148-4, 1990, p. 427-432.

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Peinture sur pierre : note sur la technique des peintures du XIIIe siècle découvertes à la cathédrale d'Angers », *Revue de l'Art*, n° 97, 1992, p. 85-93.

TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230), Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2016.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002.

THIBOUT Marc, « À propos des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », *Bulletin Monumental*, 125-1, 1967, p. 95-96.

THOUMIEU Marc, *Dictionnaire d'iconographie romane*, Paris, Zodiaque, 1996.

TOUBERT Hélène, « Une scène des fresques de Tavant et l'iconographie des mois », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°64, Poitiers, CESCM, 1973, p. 279-286.

TOUBERT Hélène (dir.), *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988a.

TOUBERT Hélène, « Les peintures romanes du Centre de la France », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988b, p. 9-12.

TOUBERT Hélène, « Peinture, iconographie et histoire : la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988c, p. 29-40.

TOUBERT Hélène, *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990.

TREFFORT Cécile (dir.), *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, vol. 25, Paris, CNRS, 2014.

TREILHOU Stéphane, « Fresque et peinture murale : recherches sur la nature de la technique picturale romaine », dans FUCHS Michel, MONIER Florence (dir.), *Les enduits peints en Gaule romaine, approches croisées*, Dijon, ARTEHIS, 2020, p. 251-255.

TROCME Suzanne, « Remarques sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, t. VI, 10, 1966, p. 542-549.

TROCME Suzanne, « Recherches sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, t. VII, 2, 1968, p. 182-185.

VALEUR Bernard, « La chimie crée sa couleur … sur la palette du peintre », dans DINH-AUDOUIN Munh-Thu, JACQUESY Rose-Agnès, OLIVIER Danièle, RIGNY Paul (dir.), *La chimie et l'art*, Paris, EDP Sciences, 2010, p. 130-167.

VELMANS Tania, ALPAGO NOVELLO Adriano, *Miroir de l'invisible : peintures murales et architecture de la Géorgie*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1996.

VENIEL Florence, *Le costume médiéval*, Bayeux, Heimdal, 2008.

VETRO José, « Les peintures murales du château de Streversdorp à Montzen », *CeROArt*, 9, 2014, mis en ligne le 23 janvier 2014, consulté le 12 janvier 2018.
URL : http:// journals.openedition.org/ceroart/3800

VERGNOLLE Eliane, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, Paris, Picard, 1985.

VERGNOLLE Éliane, « Peinture et architecture : l'ancienne église abbatiale de Méobecq », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 13-19.

VERGNOLLE Eliane, « L'Art des frises dans la vallée de la Loire », dans KAHN Deborah (dir.), *The romanesque frieze and its spectator*, Londres, Harvey Miller publishers, 1992, p. 97-120.

VERGNOLLE Eliane, *L'art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994 (reéd. 2009).

VERRIER Jean, « Tavant », *Congrès archéologique de France*, Tours, 1948, 106e session, Paris, 1948, p. 314-321.

VICTOIR Géraldine, « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bulletin monumental*, 163-3, 2005, p. 251-254.

VICTOIR Géraldine, *Gothic Wall Painting in Picardy, ca. 1250-ca. 1350,* thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de CROSSLEY Paul et de PARK David, Courtauld Institute of Art, Université de Londres, 2010a.

VICTOIR Géraldine, « La peinture murale du palais du séjour », *Art et architecture à Étampes au Moyen Âge, Mémoires et documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix,* t. 20, Étampes, Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix, 2010b, p. 155-177.

VICTOIR Géraldine, « La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique », dans TIMBERT Arnaud, DAUSSY Stéphanie-Diane (dir.), *Architecture et sculpture gothiques : renouvellement des méthodes et des regards,* Actes du colloque international de Noyon, 19-20 juin 2009, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 121-135.

VICTOIR Géraldine, « Le goût de la pierre de taille en Picardie aux XIe et XIIe siècles : pierre apparente et pierre feinte », dans GÓMEZ URDÁÑEZ Carmen (dir.), *Sobre el color en acabado de la arquitectura histórica*, Saragosse, Presses de l'université de Saragosse, 2013, p. 47-71.

VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JEAN Anne (dir.*), 1994-2014, vingt années de découvertes de peintures monumentales : bilans et perspectives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.

VIVIER Fabien, « La collégiale de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) : Recherches sur les liens entre l'architecture ecclésiale, son agencement iconographique, et la liturgie d'une communauté canoniale au Moyen Âge », thèse de doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de PHALIP Bruno, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2014, mis en ligne le 23 novembre 2017, consulté le 19 février 2020.
URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466808

VOISENET Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval, le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

VOYER Cécile, « Les images peintes de la crypte de Saint-Aignan sur Cher : une image de la confession », *Journées d'étude - L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, 2005, Poitiers, p. 221-237.

VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel,* Paris, Brépols, 2011.

VOYER Cécile, « Les Plantagenêts et la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon : une image en débat », *Revue 303*, Paris, éd. du CNRS, 2014, p. 187-192.

VUILLEMARD Anne, « La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXIe siècle », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de RECHT Roland, université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003.

WERCKMEISTER Otto Karl, « The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*s, 35, 1972, p. 1-30.

WETTSTEIN Janine, *Fresques et peintures dans les églises romanes en France*, Paris, Le Prat, 1974.

WETTSTEIN Janine, *La fresque romane. Etudes comparatives. II : La route de Saint-Jacques, de Tours à León*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.

WEYER Angela, PICAZO Pilar Roig, POP Daniel, CASSAR JoAnn, OZKOZE Aysun, VALLET Jean-Marc, SRSA Ivan, *European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces*, Petersberg, Michel Imhof Verlag, 2015.

ZADORA-RIO Elisabeth (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire, la formation des territoires*, 34e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, FERACF, 2008.

ZADORA-RIO Élisabeth, GALINIÉ Henri, « Rigny-Ussé : les trois églises successives de Rigny (7e /8e s.-1859) », dans ZADORA-RIO Élisabeth (dir.), *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e Supplément *à la Revue Archéologique du Centre de la France*, FERACF, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=190, 2011

ZANARDI Bruno, BLAMOUTIER Nadine, « Projet dessiné et « patrons » dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age », *Revue de l'Art*, 124, Paris, 1999, p. 43-55.
https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1999_num_124_1_348445

ZVERINA Josef, « Les peintures de la crypte de Tavant », *Orientalia christiana periodica*, Rome, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1947, p. 675-693.

Rapports

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la première campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2003.

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la deuxième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2004.

Anonyme (Atelier ARCOA), *Rapport d'intervention, travaux de restauration générale et mise en valeur*, lot n°6 : peintures murales, Indre-et-Loire (37), Sennevières, chapelle Saint-Jean du Liget », Montesson, 2009.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Lignières-de-Touraine (Indre-et-Loire), église Saint-Martin : mémoire de restauration des peintures murales*, Luxembourg, 2009, MAP 2009/13/8, n°211-240, Charenton-le-Pont.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales*, Luxembourg, 2011a, ADIL, CACOA n° 400.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire justificatif d'assainissement et de restauration des peintures murales,* Archives de la Mairie de Tavant, 2011b.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire final de traitement en conservation et de restauration des peintures murales,* Archives de la Mairie de Tavant, 2012.

Anonyme (Atelier Restauration Taillefert), *Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger – étude et investigation en recherche de peintures murales*, Luxembourg, 2013.

Anonyme (Entreprise Lithos), *Eglise Notre-Dame de La Haye, Descartes*, lot. 2 – peintures murales, 2005, DRAC.

Anonyme (LRMH), *Parcay-Meslay, église Saint Pierre, cul-de-four de l'abside, étude des peintures murales du XIIe siècle,* rapport n°1022 A, MAP, 1997/046/0023/47/46/23 - Parcay-Meslay., Paris, 1997.

Anonyme (LRMH), *Eglise Saint-Laurent, peintures murales du mur sud de la première travée de la nef et du mur ouest de la nef centrale – Etude stratigraphique et analyses physico-chimiques*, Paris, 2004, 37020-3 OM1 (rapport n°1146 A), DRAC Centre, Orléans.
BILLAULT V. (Etudes Recherches Matériaux), *Caractérisation d'enduits peints, Notre-Dame de La Haye, Descartes (37),* Poitiers, 2005, DRAC.

BOUVIER Armel (CIRAM), *R 1116-AR-269A C14 LAT-CITERES Rochecorbon, Datation par AMS de la chaux constituant la peinture*, Bordeaux, 2017, rapport reproduit dans MARZAIS A., « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) :

approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

CASTANDET Stéphanie (CIRAM), *Rapport 1216-MH-326H*, DRAC, 37197-1, T3, 2017.

CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la troisième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2005.

Conservatoire Muro dell'Arte, *Peintures murales de l'église Notre-Dame de Rigny, conservation - restauration du transept sud, rapport d'intervention*, DRAC, 37197-1, T3, 2017.

Conservatoire Muro dell'Arte, *Diagnostic des peintures murales de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay dans le cadre de la mission de maîtrise d'ouvrage*, Orbigny, 2019.

CHRISTEN DE Marie-France, *Rapport technique protection des peintures murales*, DRAC, Tavant, église, 37255-1, 1990.

DORMOY Christian (Archéolabs), *Expertise dendrochronologique d'échantillons provenant des charpentes de l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux*, Saint-Bonnet, 2014.

EVANGELISTI Élisabeth, LEGOUX Véronique, *Église Saint-Georges de Rochecorbon, Rapport de restauration des peintures murales*, Tours, 1994, CACOA 37, ADIL, Tours.

EVANGELISTI Élisabeth, *Rivière (37), église Notre-Dame, travaux de conservation-restauration des peintures murales du porche*, Paris, 1996, 1997/024/008, MAP, Charenton-le-Pont.

GODIN Rosalie, Chinon (37), *chapelle Sainte-Radegonde, pré-rapport: sondages avril-mai 2006*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2006.

GODIN Rosalie, *Chinon (Indre-et-Loire), chapelle Sainte-Radegonde, peinture rupestre, paroi nord, Interventions conservatoires sur la peinture romane « Cortège royal »*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2008.

GODIN Rosalie, *Chinon (37), chapelle Sainte-Radegonde, peintures rupestres de la chapelle Saint-Mexme et la Légende de sainte Radegonde, interventions d'urgence*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2011.

HURON Nicolas, *L'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais*, rapport d'études, ECCLESIA, Tours, 1998.

LAMBERT Georges-Noël, JACQUET Gaëlle, *Datation dendrochronologique de bois provenant du prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (37)*, laboratoire de Chrono-écologie de Besançon, Besançon, 1998.

LEGRAND Didier (Eures Consorzio), *Etude des peintures murales de la chapelle au rez-de-chaussée de la tour sud, collégiale Saint-Mexme, Chinon*, 1998, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont, 1997/039/200/03523.

LEGOUX Véronique, *Indre-et-Loire, Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, rapport d'étude et de conservation-restauration de peintures murales*, Tours, 1998.

LEGOUX Véronique, *Etude et conservation des peintures murales de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches*, 4 vol., Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

LEGOUX Véronique, *Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, peintures murales de l'abside, intervention après sinistre*, Tours, 2007, DRAC Centre, 37014 T2.

LEGOUX Véronique, *Tours, cathédrale Saint-Gatien, collatéral sud de l'avant nef et chapelle des enfants de Charles VIII : rapport d'étude de peintures murales*, 2 vol., Tours, DRAC, 56/20.20 FO 2003/058, 2005a.

LEGOUX Véronique, *Devis d'étude des peintures murales, église Saint-Nicolas et crypte*, DRAC, 37255-1 OMT1, 2005b.

LEGOUX Véronique, *Rochecorbon, Ancienne église Saint-Georges, Phase diagnostic Peintures murales, Bilan technique et sanitaire des peintures murales*, Tours, 2020, archives personnelles de la restauratrice.

MARZAIS Amaëlle, *Peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) : rapport de prospection thématique et résultats des analyses*, Tours, 2019, DRAC Centre-Val de Loire.

MOULINIER Brice, *Rapport des travaux de restauration des peintures murales de la chapelle des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours*, Blois, 1994, archives personnelles du restaurateur.

MOULINIER Brice, *Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord*, 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

MOULINIER Brice, *Rigny-Ussé, église Notre-Dame, peintures murales, étude préliminaire*, DRAC, 37197-1, G1, 2007.

OLIVERES Joël, *Dossier restauration Saint-Christophe-sur-le-Nais*, Tours, 1990, FO.89.35.059, DRAC Centre, Orléans.

PLUTINO Alice, RICHARD Noël, *Results of the analysis on the blue colors in the Saint Georges' chapel in Rochecorbon*, rapport XLIM, Poitiers, 2017, rapport reproduit dans

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

POIRIER Clémence, MARZAIS Amaëlle, *Saint-Christophe-sur-le-Nais (37), église Saint-Christophe, étude technique des peintures murales*, Tours, 2018, DRAC Centre, Orléans.

PONSOT Patrick, *Eglise Notre-Dame de Rigny à Rigny-Ussé, étude préalable à la restauration générale*, DRAC, 37197-1, G1, 2007.

SAINT-JOUAN Arnaud de, *Descartes, église Notre-Dame – étude pour la restauration générale*, Tours, 1999, DRAC.

SAINT-JOUAN Arnaud de, *Cravant-les-Côteaux, ancienne église Saint-Léger, étude – diagnostic pour la restauration générale*, Tours, 2011, DRAC.

SARRADE Carolina, *Etude stratigraphique, technique et analyse du pigment rouge*, ERM, Poitiers, 2017, rapport reproduit dans MARZAIS A., « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

SARRADE Carolina, *Analyse technique et matérielle des peintures de la nef de Saint-Savin Rapport d'intervention*, Poitiers, DRAC, version corrigée Octobre 2016.

STEFANAGGI Marcel, *Rapport n° 400, peintures du chœur et de la crypte*, LRMH, DRAC, 37255-1 OMT1, 1977.

Amaëlle MARZAIS

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XIe-XVe siècles)

Résumé

Cette thèse se propose de retracer l'histoire des pratiques de la peinture murale dans dix-neuf édifices religieux de Touraine décorés entre les XIe et XVe siècles. Les sites étudiés regroupent des édifices majeurs tels que l'église et la crypte de Tavant, la collégiale de Chinon, la cathédrale de Tours ou encore la chapelle du Liget, ainsi que des édifices moins connus, par exemple : les églises paroissiales de Rochecorbon, de Cormery ou de Sorigny. Remises dans leur contexte architectural, les peintures sont étudiées à travers deux aspects étroitement liés : la technique et le style. Traité sur un temps long, le sujet permet d'appréhender les continuités et les ruptures dans les pratiques picturales et les modes opératoires. Les étapes du processus créatif sont appréhendées à l'aide de relevés stratigraphiques des peintures. Ils permettent de déterminer les outils employés, le déroulement et l'organisation du chantier ainsi que les gestes effectués par les peintres. La technique picturale, les gestes et la culture visuelle du peintre conditionnent ainsi le produit fini. L'analyse conjointe du style et de la technique permet d'identifier les différents ateliers médiévaux de Touraine et de questionner leur itinérance. La reconnaissance des caractères des œuvres de ce corpus sert de base à une analyse comparative. Enfin, la création d'une chrono-typologie des styles et des techniques est rendue possible grâce à la confrontation des indices architecturaux, iconographiques, techniques, stylistiques et, selon la possibilité, des analyses en laboratoire. Elle est complétée par des comparaisons avec la production figurative française, ce qui permet de replacer la peinture tourangelle dans un environnement architectural et pictural plus vaste.

Mots-clés : Peinture murale, Décor peint, Technique, Médiéval, Touraine

Résumé en anglais

This work traces the history of mural painting practices in nineteen religious buildings in Touraine decorated between the 11th and 15th centuries. The sites studied include major buildings such as the church and crypt of Tavant, the collegiate church of Chinon, Tours' cathedral and the chapel of Liget, as well as lesser-known buildings such as the parish churches of Rochecorbon, Cormery and Sorigny. Placed in their architectural context, the paintings are studied through two closely related aspects: technique and style. Treated over a long period of time, the subject allows us to understand the continuities and ruptures in the pictorial practices and operating methods. The stages of the creative process are apprehended with the help of stratigraphic drawings of the paintings. They make it possible to determine the tools used, the progress and organisation of the work site and the gestures made by the painters. The painter's technique, gestures and visual culture thus condition the finished product. The joint analysis of style and technique makes it possible to identify the various medieval workshops in Touraine and to question their itinerancy. The recognition of the characteristics of the works in this corpus serves as a basis for a comparative analysis. Finally, the creation of a chrono-typology of styles and techniques is made possible thanks to the comparison of architectural, iconographic, technical and stylistic clues and, where possible, laboratory analyses. It is completed by comparisons with French figurative production, which makes it possible to place Touraine painting in a wider architectural and pictorial environment.

Keywords : Wall painting, Painted decor, Technique, Medieval, Touraine

UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Amaëlle MARZAIS

soutenue le : **30 novembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours

(XIe-XVe siècles)

Volume 2 : Corpus de preuves et illustrations

THÈSE dirigée par :

Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers

RAPPORTEURS :

Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite au CNRS, université de Bourgogne

---

JURY :

Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers
Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, IUF
Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite, université de Bourgogne
Madame VICTOIR Géraldine	Maître de conférences, université Paul-Valéry - Montpellier 3

LISTE DES FIGURES

Chapitre 2

Fig. 1 : Tableau dressant l'inventaire des édifices comprenant des peintures murales en Touraine 12
Fig. 2 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec la localisation des édifices présentant des peintures murales 30
Fig. 3 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec la localisation et le type d'édifice présentant des peintures murales 31
Fig. 4 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec les édifices peints étudiés dans le cadre de la thèse, prospectés et non prospectés 32
Fig. 5 : Répartition chronologique des campagnes picturales du corpus (1/2).....33
Fig. 6 : Répartition chronologique des campagnes picturales du corpus (2/2).....34

Chapitre 3

Fig. 7 : Photographies du matériel mis à disposition : échafaudage, perche 36
Fig. 8 : Fiche Peinture Murale 37
Fig. 9 : Photographie avec le cheminement suivi pour réaliser une orthophotographie.....38
Fig. 10 : Crucifiement peint dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant : photographie, relevé passé en DAO et relevé au calque.....39
Fig. 11 : Exemples de deux types de relevés : le relevé archéologique et le relevé technologique 40
Fig. 12 : Exemples de deux types de relevés : le relevé du phasage stratigraphique et le relevé du phasage de la mise en œuvre.....41
Fig. 13 : Relevés des anges peints dans l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes : avec et sans les lacunes 42
Fig. 14 : Prélèvements d'écailles de la couche picturale dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais.....43
Fig. 15 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant 44
Fig. 16 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon.....45
Fig. 17 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de l'église Saint-Georges à Rochecorbon 45

Chapitre 4

Fig. 18 : Photographies de raccords d'enduit.....48
Fig. 19 : Photographies de l'usure des rehauts 49
Fig. 20 : Photographie du faux bleu, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 50

Chapitre 5

Fig. 21 : Photographie de la *sinopia* et sa corrélation avec les raccords d'enduit, Azay-sur-Cher, prieuré Saint-Jean-du-Grais (campagne 2) 52
Fig. 22 : Photographies des couches de mortiers et d'enduits (1/2) 53
Fig. 23 : Photographies des couches de mortiers et d'enduits (2/2) 53
Fig. 24 : Photographies des traces de taloches.....54
Fig. 25 : Photographie et relevé de la reprise du programme iconographique, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagnes 1 et 2).....55
Fig. 26 : Photographies des raccords d'enduit de la crypte et l'église de Tavant (campagne 1 et 2) 56
Fig. 27 : Photographie du chœur avec la localisation des *pontate*, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1) 57
Fig. 28 : Photographie de l'abside du chœur avec la localisation des raccords d'enduit, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 2) 58
Fig. 29 : Relevé de l'emplacement d'une *pontata* et photographie en lumière rasante, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 59
Fig. 30 : Relevés avec l'emplacement des raccords d'enduit des murs nord et sud de la nef, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1).....60
Fig. 31 : Photographie du cordeau et des incisions pour déterminer l'emplacement des pieds, Parçay-Meslay, église Saint-Pierre (campagne 2) 61
Fig. 32 : Photographie du dessin préparatoire d'un personnage, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2) 62
Fig. 33 : Photographies et relevés du dessin préparatoire, Chinon, chapelle Sainte-Radegonde (campagne 2) et Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 63
Fig. 34 : Photographies et relevés du dessin préparatoire, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1) et Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger (campagne 5).....64
Fig. 35 : Photographies du dessin préparatoire de mains, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2).....64
Fig. 36 : Photographie du dessin préparatoire du Christ, Parçay-Meslay, église Saint-Pierre (campagne 2).....65
Fig. 37 : Photographies de deux dessins préparatoires, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2) et croisée du transept de l'église 66
Fig. 38 : Photographies de repentirs 67

Fig. 39 : Photographies d'incisions dans le badigeon.....67
Fig. 40 : Photographies et relevé d'incisions dans le badigeon, Sorigny, église Saint-Pierre-ès-Liens (campagne 1).....68
Fig. 41 : Photographie et relevé des traces de cordeau, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3).....69
Fig. 42 : Photographies des irrégularités du treillis peint mettant en évidence le tracé à main levée, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 4).....70
Fig. 43 : Photographies des différentes couleurs du dessin préparatoire.....70
Fig. 44 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 2).....71
Fig. 45 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Cormery, église Notre-Dame-du-Fougeray (campagne 1).....71
Fig. 46 : Photographie du dessin préparatoire, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 3).....72
Fig. 47 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien (campagne 1).....72
Fig. 48 : Photographies du dessin préparatoire, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 4) 73
Fig. 49 : Photographie et relevé du dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 3) 74
Fig. 50 : Photographie du dessin préparatoire des Orants, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 4).....74
Fig. 51 : Photographies des anges buccinateurs, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 5).....75
Fig. 52 : Photographies des anges céroféraires, Cormery, église Notre-Dame-du-Fougeray (campagne 1).....75
Fig. 53 : Photographies du dessin préparatoire d'une tête et sa localisation, Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger (campagne 5) 76
Fig. 54 : Photographies de repentirs 76
Fig. 55 : Relevé technologique avec la corrélation entre la *pontata* et le trou de boulin et photographie du trou de boulin, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3).....77
Fig. 56 : Relevés avec une proposition de restitution des niveaux de planchers des échafaudages, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1).....78
Fig. 57 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (1/3).....79
Fig. 58 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (2/3).....79
Fig. 59 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (3/3).....80
Fig. 60 : Proposition schématique de la restitution de la mise en œuvre des peintures, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1) 80
Fig. 61 : Photographies de deux raccords d'enduit avec des traces de peinture, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1).....81

Fig. 62 : Photographies des carnations traitées avec et sans *verdaccio*, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1) 82
Fig. 63 : Photographie des traces de brosses dans le badigeon et dans la couche picturale, Sorigny, église Saint-Pierre-ès-Liens (campagne 1) 83
Fig. 64 : Photographies de deux poils de pinceau emprisonnés dans la couche picturale, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 84
Fig. 65 : Photographie de la Crucifixion avec les numéros indiquant l'ordre réalisation des personnages, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 8) 85

Chapitre 6

Fig. 66 : Photographies montrant l'utilisation de la couleur verte 88
Fig. 67 : Plan avec localisation de l'utilisation des couleurs vertes, roses et bleues, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2) 89
Fig. 68 : Photographies montrant l'utilisation de la couleur bleue 90
Fig. 69 : Photographies montrant l'utilisation d'une palette chromatique composée de rouges et de jaunes 91
Fig. 70 : Photographies montrant l'utilisation d'une palette chromatique composée de nuances de gris 91
Fig. 71 : Photographies du pseudo-*verdaccio* 92
Fig. 72a : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (1/3) 93
Fig. 72b : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (2/3) 94
Fig. 72c : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (3/3) 95
Fig. 73a : Photographies des différents motifs appliqués au pochoir (1/2) 96
Fig. 73b : Photographies des différents motifs appliqués au pochoir (1/2) 97
Fig. 74 : Photographie des trous laissés par les cabochons, du fermail et des traces de dorure, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 2) 98
Fig. 75 : Photographies de deux brocarts appliqués en lumière naturelle et rasante, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 7) et Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 5) 99
Fig. 76 : Photographie de la *sinopia*, Azay sur Cher, prieuré Saint-Jean-du-Grais (campagne 2) 100

Chapitre 7

Fig. 77 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit du Christ en majesté, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 2).....102
Fig. 78 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit du chœur, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1).....103
Fig. 79 : Proposition schématique de la restitution de la mise en œuvre des peintures de la nef, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1).....104
Fig. 80 : Relevé technologique et photographie mettant en perspective la localisation de la limite inférieure de la *pontata* avec un petit échafaudage récent, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3).....105
Fig. 81 : Photographie du registre supérieur de la Crucifixion avec l'indication de l'ordre de réalisation des personnages, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 8) 106
Fig. 82 : Photographie et relevé du dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 3) 107
Fig. 83 : Photographie du dessin préparatoire, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 5) 108
Fig. 84 : Photographie d'un glacis sur la joue de saint Martin, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 3).....109
Fig. 85 : Photographie d'un brocart appliqué, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 7).....110
Fig. 86 : Photographie du Lavement des pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 111
Fig. 87 : Photographies des visages du Lavement pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 111
Fig. 88 : Photographies des mains du Lavement pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3) 112
Fig. 89 : Plan avec localisation des scènes peintes, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)113
Fig. 90 : Photographies de plusieurs visages, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2) 114
Fig. 91 : Photographies de plusieurs plis, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2) 115
Fig. 92 : Photographies des scènes 9, 10 et 11, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2) .116
Fig. 93 : Photographies des scènes 16, 17, 24 et 25, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2) 117
Fig. 94 : Photographies des scènes 3, 4, 14, 15, 22 et 23, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2).....117
Fig. 95 : Photographie du chœur, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)118
Fig. 96 : Photographies du Calendrier, de la *Majestas Domini*, ainsi que de Caïn et d'Abel, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1).....119

Fig. 97 : Photographies des différentes graphies, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1).....120

Chapitre 8

Fig. 98 : Répertoire formel : les traits du visage.....122
Fig. 99 : Répertoire formel : le cou et les cheveux.....123
Fig. 100 : Répertoire formel : les mains.....124
Fig. 101 : Répertoire formel : les pieds.....125
Fig. 102 : Répertoire formel : le buste.....125
Fig. 103 : Répertoire formel : les drapés.....126
Fig. 104 : Récapitulatif des groupes.....127
Fig. 105 : Visage – groupe 1 (1/2).....135
Fig. 106 : Visage – groupe 1 (2/2).....136
Fig. 107 : Visage – groupe 2.....137
Fig. 108 : Visage – groupe 3.....138
Fig. 109 : Visage – groupe 4 (1/2).....139
Fig. 110 : Visage – groupe 4 (2/2).....140
Fig. 111 : Visage – groupe 5.....141
Fig. 112 : Visage – groupe 6.....142
Fig. 113 : Anatomie – groupe 1 (1/6).....143
Fig. 114 : Anatomie – groupe 1 (2/6).....144
Fig. 115 : Anatomie – groupe 1 (3/6).....145
Fig. 116 : Anatomie – groupe 1 (4/6).....146
Fig. 117 : Anatomie – groupe 1 (5/6).....147
Fig. 118 : Anatomie – groupe 1 (6/6).....148
Fig. 119 : Anatomie – groupe 2 (1/4).....149
Fig. 120 : Anatomie – groupe 2 (2/4).....150
Fig. 121 : Anatomie – groupe 2 (3/4).....151
Fig. 122 : Anatomie – groupe 2 (4/4).....152
Fig. 123 : Anatomie – groupe 3 (1/3).....153
Fig. 124 : Anatomie – groupe 3 (2/3).....154
Fig. 125 : Anatomie – groupe 3 (3/3).....155
Fig. 126 : Anatomie – groupe 4.....156
Fig. 127 : Anatomie – groupe 5 (1/2).....157
Fig. 128 : Anatomie – groupe 5 (2/2).....158
Fig. 129 : Plis – groupe 1 (1/5).....159
Fig. 130 : Plis – groupe 1 (2/5).....160
Fig. 131 : Plis – groupe 1 (3/5).....161
Fig. 132 : Plis – groupe 1 (4/5).....162

Fig. 133 : Plis – groupe 1 (5/5) 163
Fig. 134 : Plis – groupe 2 164
Fig. 135 : Plis – groupe 3 (1/2) 165
Fig. 136 : Plis – groupe 3 (2/2) 166
Fig. 137 : Plis – groupe 4 (1/2) 167
Fig. 138 : Plis – groupe 4 (2/2) 168
Fig. 139 : Plis – groupe 5 169
Fig. 140 : Plis – groupe 6 (1/2) 170
Fig. 141 : Plis – groupe 6 (2/2) 171
Fig. 142 : Plis – groupe 7 172
Fig. 143 : Fonds – groupe 1 173
Fig. 144 : Fonds – groupe 2 (1/2) 174
Fig. 145 : Fonds – groupe 2 (2/2) 175
Fig. 146 : Fonds – groupe 3 175
Fig. 147 : Fonds – groupe 4 176
Fig. 148 : Fonds – groupe 5 177
Fig. 149 : Encadrements – groupe 1 (1/3).....178
Fig. 150 : Encadrements – groupe 1 (2/3).....179
Fig. 151 : Encadrements – groupe 1 (3/3).....180
Fig. 152 : Encadrements – groupe 2 (1/2).....181
Fig. 153 : Encadrements – groupe 2 (2/2).....182
Fig. 154 : Encadrements – groupe 3 (1/2 183
Fig. 155 : Encadrements – groupe 3 (2/2).....184
Fig. 156 : Encadrements – groupe 4 (1/2).....185
Fig. 157 : Encadrements – groupe 4 (2/2).....186

Chapitre 9

Fig. 158 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir du support architectural 188
Fig. 159 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir de l'iconographie 192
Fig. 160 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir de la technique 195
Fig. 161 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir du style 198
Fig. 162 : Enluminures : *Martinellus* de Tours, f. 018, ms. 1018 et Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 208v, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours 209
Fig. 163 : Enluminures : *Moralia in Job*, Maître de Vendôme (atelier), f. 106v, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours.....210
Fig. 164 : Saint Amand recevant la tonsure à Tours, Première vie de saint Amand, abbaye de Saint-Amand, entre 1066 et 1107, f. 008, ms. 0502, Bibliothèque municipale, Valenciennes © IRHT, CNRS et MCC.....211

Fig. 165 : Enluminures : Psautier glosé, f. 067v, ms. 0093 ; Moralia in Job, Gregorius, f. 129v, ms. 0318, Bibliothèque municipale, Tours 212
Fig. 166 : Vitraux, chevet, baie 100, cathédrale Saint-Pierre-et-Paul, Poitiers (Vienne) 213
Fig. 167 : Enluminures : Christ entre l'Eglise et la Synagogue, Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours, ms. 0193, Bibliothèque municipale, Tours et Michée et deux villes, Bible, f. 110, ms. 0023, Bibliothèque municipale, Amiens 214
Fig. 168 : Christ en majesté, portail, abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire (45) © Anonyme 215
Fig. 169 : Vitraux : Débat de saint Silvestre et des docteurs juifs, vie de saint Silvestre, baie 8, chevet, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir) et Vie de saint Jean-Baptiste, baie 2, chevet, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône) 216
Fig. 170 : Vitraux : Ange jouant des claquettes, baie 7c, chevet, cathédrale Notre-Dame, Rouen (Seine-Maritime) et Zacharie, baie 233e, chevet, abbatiale Saint-Ouen, Rouen (Seine-Maritime) 217
Fig. 171 : Enluminures : David devant Saül, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle et atelier, vers 1323-1326, f. 37 r., ms. latin 10483-10484, vol. 1, BnF, Paris et Saint Paul s'adressant à des Juifs, Bible, f. 546v, ms. 0008, Bibliothèque municipale, Tours.....218
Fig. 172 : Retable de saint Denis, Henri Bellechose, 1416, MI 674, musée du Louvre département des Peintures, Paris © Réunion des musées nationaux 219
Fig. 173 : Enluminures : Le Pape et l'amitié du renard, *Genus nequam*, f. 224, ms. 0520, Bibliothèque municipale, Tours et Apparition à saint Thomas, Vie de Jésus Christ, f. 122v., ms. 0976, Bibliothèque Mazarine, Paris.....220
Fig. 174 : Vitraux : Ange, baie 25, chapelle du Sacré-Cœur, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône) et Prophète, baie 25a, chevet, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (Cher).....221
Fig. 175 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir des analyses en laboratoire .222
Fig. 176 : Localisation des prélèvements du Lavement des pieds de l'église Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 3) 223
Fig. 177 : Localisation des prélèvements de la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (campagne 3).....224
Fig. 178 : Localisation des prélèvements des peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant (campagne 2).....225
Fig. 179 : Localisation des prélèvements de la Cène de l'église Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 4).....226

Chapitre 10

Fig. 180 : Tableau récapitulatif des datations 228
Fig. 181 : Récapitulatif des groupes de la chrono-typologique 237
Fig. 182 : Peintures du groupe 1 (1/5) 245
Fig. 183 : Peintures du groupe 1 (2/5) 246

Fig. 184 : Peintures du groupe 1 (3/5) 247
Fig. 185 : Peintures du groupe 1 (4/5) 248
Fig. 186 : Peintures du groupe 1 (5/5) 249
Fig. 187 : Peintures du groupe 2 (1/3) 250
Fig. 188 : Peintures du groupe 2 (2/3) 251
Fig. 189 : Peintures du groupe 2 (3/3) 252
Fig. 190 : Peintures du groupe 3 (1/2) 253
Fig. 191 : Peintures du groupe 3 (2/2) 254
Fig. 192 : Peintures du groupe 4 (1/5) 255
Fig. 193 : Peintures du groupe 4 (2/5) 256
Fig. 194 : Peintures du groupe 4 (3/5) 257
Fig. 195 : Peintures du groupe 4 (4/5) 258
Fig. 196 : Peintures du groupe 4 (5/5) 259
Fig. 197 : Peintures du groupe 5 (1/3) 260
Fig. 198 : Peintures du groupe 5 (2/3) 261
Fig. 199 : Peintures du groupe 5 (3/3) 262
Fig. 200 : Peintures du groupe 6 263
Fig. 201 : Peintures du groupe 7 264
Fig. 202 : Peintures du groupe 8 265
Fig. 203 : Peintures du groupe 9 (1/2) 266
Fig. 204 : Peintures du groupe 9 (2/2) 267
Fig. 205 : Schéma récapitulatif des groupes 268

Chapitre 2

Fig. 1 : Tableau dressant l'inventaire des édifices comprenant des peintures murales en Touraine

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Amboise	Eglise Saint-Denis	Religieux	12e-18e s		Sculpture polychrome	15e s		Ouvert						Sculpture polychrome
Amboise	Eglise Notre-Dame-du-Bout-des-Ponts (ou Notre-Dame-de-Grâce)	Religieux	16e s		Clef de voûte	19e s	1821	Fermé						Sculpture polychrome
Amboise	Logis des sages (maison)	Civil		Salle	Décor ornemental ; héraldique ; personnages	14e s	Début du 14e s	Peintures disparues/ salle détruite entre 1920 et 1936	TERRIER-FOURMY 2002 ; BOSSEBOEUF 1897 ; PINASSEAU 1936	2 relevés de Charles Chauvet, 1920, MAP, n° 015766-015767			Peintures non visibles	Architecture civile/ peintures disparues
Autrèche	Abbaye de Fontaines-les-Blanches	Religieux	Fondation en 1125	Hôtellerie	Vie de sainte Radegonde ; saint Christophe	14e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; RANJARD 1994 ; GABEAU 2000		Non	Inv. MH. 14/09/1949		
Azay-le-Rideau	Eglise Saint-Symphorien	Religieux	11e s	Chevet	Adoration des Mages, Saint Michel, Décollation, fragments	13e s			TERRIER-FOURMY 2002		LEGOUX 1998	Cl. MH. 07/05/1908	Etudié	
Azay-sur-Cher	Prieuré Saint-Jean-du-Gray	Religieux	12e s	Réfectoire	Décor ornemental, faux appareil, Christ en majesté, Christ du Jugement dernier	13e s ; 14e s	Début du 13e s	Privé, ouvert à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY		LEGOUX (refixage des enduits), restaurations conduites par la DRAC en 2001	Cl. MH. 24/03/1928	Etudié	
Azay-sur-Indre	Ancienne métrairie monastique de Bergeresse	Religieux	14e s	Logis seigneurial	Faux appareil	14e		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002			Inv. MH. 14/09/1949		Architecture civile
Ballan-Miré	Église Saint-Venant	Religieux	11e-16e s		Clef de voûte	?								Sculpture polychrome

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Ballan-Miré	Chapelle de La Carte	Religieux	16e s	?	?	18e s								Postérieure au 15e s
Beaulieu-lès-Loches	Eglise abbatiale de la Trinité	Religieux	Fondation en 1007, 12e s	Chevet	Décor ornemental	12e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; HARDOIN, BOSSEBOEUF 1914		Fin des années 1990	Cl. MH. 10/03/1852 et 1875		
Beaulieu-lès-Loches	Ancienne église Saint-Pierre	Religieux	Fondation en 1004, 13e s	Combles	Décor ornemental ; Vierge à l'Enfant ; Crucifixion ; Couronnement de la Vierge ; anges	13e s ; 14e s		Privé, fermé à la visite/ édifice transformé en appartements	TERRIER-FOURMY 2002 ; HARDOIN, BOSSEBOEUF 1914, GELIS-DIDEROT, LAFFILLE 1889	Relevé Galembert conservé à la SAT, 1853	Non	Cl. MH. 18/04/1994		
Beaulieu-lès-Loches	La tour Chevaleau	Civil		Rez-de-chaussée	Décor géométrique ; héraldique ; litre ; faux appareil	13e ; 14e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; CARRE 1999 et 2001			Inv. MH. 12/06/1926		Architecture civile
Beaulieu-lès-Loches	Eglise Saint-Laurent	Religieux	13e s	Nef ; porche	Décor ornemental ; faux appareil ; Vie de sainte Catherine ; saint Nicolas	13e s	Milieu du 13e s ; deuxième moitié du 13e s		TERRIER-FOURMY 2002	LEGOUX, relevés au calque, 2001	LEGOUX, Etude et conservation des peintures murales de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches, 5 vol, 1997-2001, CACOA ADIL	Cl. MH. 17/12/1952	Etudié	
Beaulieu-lès-Loches	Maison du Pilori	Civil			Décor ornemental			Privé, peintures disparues				Inv. MH. 1409-1949	Peintures non visibles	Architecture civile

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Beaumont-Village	Eglise Saint-Sylvain	Religieux	13e s	Eglise détruite en 1949, réinstallation des peintures dans le chevet de l'église moderne en 2000	Décor ornemental ; Légende de saint Sylvain ; Ange thuriféraire ; litre ; héraldique	13e s ; 15e s	Première moitié du 13e s		TERRIER-FOURMY 2002 ; BOURDERIOUX 1949 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1963 ; FOUCHET 1987 ; POUGET 1998		Dépose et restauration (6 panneaux)	Cl. MH. 18/01/1952 sur la liste des objets mobiliers		
Betz-le-château	Château	Civil			Annonciation ; Passion de saint Pierre ; saint André ; saint Pierre ; sainte Catherine	16e s			BASE PALISSY					Architecture civile/ postérieure au 15e s
Beuil-en-Touraine	Collégiale Saint-Pierre, Saint-Michel et Saints-Innocents	Religieux	15e s	Nef ; chevet	Décor ornemental	17e s		Ouvert	BASE PALISSY					Postérieure au 15e s
Bourgueil	Eglise Saint-Germain	Religieux	11e s ; 13e s ; 1887	Chevet	Clefs de voûte	13e s		Ouvert						Sculpture polychrome
Bréhémont	Eglise Sainte-Marie-Madeleine	Religieux	1843		Clefs de voûte	19e s								Sculpture polychrome
Bridoré	Eglise Saint-Roch	Religieux	15e s	Chevet	Décor ornemental ; héraldique									
Bridoré	Eglise Saint-Martin d'Oizay	Religieux			Calendrier	13e s		Privé/ voir avec Maison paysanne (association)				Inv. MH. 14/09/1949		

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Cangey	Eglise Saint-Martin	Religieux	11e s ; 12e s ; 17e s	Nef	Animaux musiciens ; décor géométrique	12e s ; 19e s			TERRIER-FOURMY 2002		LEGOUX, découvertes en 1996, restaurées en 1998	Inv. MH. 21/04/1948	Etudié	
Cangey	Ancienne église Saint-Jean-Baptiste de Fleuray	Religieux	12e s	Partie inférieure des murs	Abbesse ; banquet ; diable	15e s								
Champigny-sur-Veude	Chapelle Saint-Louis	Religieux	1508-1548		Clef de voûte	16e s								Sculpture polychrome
Chanceaux-près-Loches	Eglise Notre-Dame	Religieux	12e s ; 1860	Extérieur	Héraldique	18e s								Postérieure au 15e s
Chanceaux-sur-Choisille	Ancien prieuré	Religieux		Logis prieural	Décor ornemental ; faux appareil	14e s	Premiere moitié du 14e s							
Channay-sur-Lathan	Eglise saint Quentin	Religieux		Retable	Christ	15e s	Premier quart du 15e s		TERRIER-FOURMY 2002	2 relevés de Madame Bertaux, 1955, n°24 797, MAP		Inv. MH. 21/04/1948		
Channay-sur-Lathan	Eglise Saint-Quentin	Religieux	12e s ; 16e s	Nef	Décor ornemental ; faux appareil ; saint	14e s						Cl. MH. 21/04/1948		
Chédigny	Prieuré Saint-Jean de Jarry	Religieux	12e siècle	Chevet	Décor ornemental ; saint Jean-Baptiste ; agneau	13e s	Première moitié du 13e s	Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; MONTOUX 1987					

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Cheillé La Fondrière	Logis	Civil	15e s		Décor ornemental	15e s		Privé, peintures disparues					Peintures non visibles	Peintures disparues
Chinon	Collégiale Saint-Mexme	Religieux	10e s ; 11e s ; 12e s	Narthex ; Nef	Décor ornemantal ; Cycle hagiographique ; Vision d'Ezéchiel ; Jugement dernier ; Fontaine de vie	12e s ; 13e s ; 14e s ; 15e s		Peinture du 12e s déposée dans la nef de l'église Saint-Etienne de Chinon	TERRIER-FOURMY 2002 ; ANDRAULT-SCHMITT 2006	Relevé MOULINIER + 2 relevés aquarellés n°20574, Régnault A., 1950, MAP + 2 relevés aquarellés n°20575-20576, Nicaud, 1950, MAP	Dépose ; nef : restauration en 1998 ; tribune narthex : atelier Brice Moulinier, 1995 ; tour nord narthex : nettoyage et refixage des enduits en 2001 ; tour sud nathex : restauré en 1855, 1868 et 2001 (B. Moulinier)	Cl. MH. 1840, 01/06/1910	Etudié	
Chinon	Eglise Saint-Marice	Religieux	12e s ; 16e s		Clef de voûte									Sculpture polychrome
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	Religieux	6e s ; 12e s	Nef	Chasse royale ; ange ; vie de Radegonde ; Jugement dernier	12e s ; 14e s ; 17e s ; 19e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; PLUTINO 2018, VOYER 2004 / BASE PALISSY	3 relevés aquarellés n°033735 à 033737, André Régnault, 1965, MAP	Découverte en 1964 ; restauration en 2011 par Rosalie Godin	Cl. MH. 08/06/1967	Etudié	

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Chinon	Ancien manoir de Courtchamp	Civil		Pignon	Décor ornemental ; faux appareil ; cavaliers	13e s	Dernier quart du 13e s	Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; CARRE 2001 ; LE DESCHAULT DE MONREDON 2015					Architecture civile
Chinon	Château de La Vauguyon	Civil	1268 (datation charpente par dendrochronologie) ; 15e s	Grande salle	Décor ornemental ; faux appareil ; cavaliers ; héraldique	13e s	Dernier tiers du 13e s	Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; CARRE 2001 ; LE DESCHAULT DE MONREDON 2015 / BASE PALISSY			Cl. MH. 04/07/1995		Architecture civile
Chisseaux	Eglise Notre-Dame	Religieux	10e s	Nef	Cène	13e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; DESCHAMP, THIBOULT 1963 ; RANJARD 1994/ BASE PALISSY	Relevés n°023729-023730, par André Régnault, 1953, aquarelles, MAP	Découverte en 1897	Inv. MH. 06/03/1947 (église)/ Cl. MH. 04/11/1908 (pm)		
Cormery	Eglise Notre-Dame-du-Fougeray	Religieux	12e s	Nef	Vierge à l'Enfant ; décor ornemental ; donateurs	13e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; DESCHAMP, THIBOULT 1963 / BASE PALISSY	Relevé n°81394, sd, fonds Plan, MAP		Cl. MH. 03/09/1912	Etudié	
Cravant-les-Côteaux	Eglise Saint-Léger	Religieux	9e s ; 12e s ; 15e s	Transept	Décor ornemental ; faux appareil ; Adoration des mages	14e s			AUDARD 1934 ; TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY		Restauration par l'atelier Reille-Taillefert 2013	Cl. MH. 04/08/1975 (objets mobiliers)	Etudié	
Crissay-sur-Manse	Eglise Saint-Maurice	Religieux		Nef	Héraldique ; litre	15e s ; 16e s			BASE PALISSY					Postérieure au 15e s
Crouzilles	Eglise Notre-Dame	Religieux		Clocher	Décor ornemental ; saints	15e s			BASE PALISSY					

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Crotelles	Eglise Notre-Dame	Religieux			Cène ; archer	15e s ; 16e s		Peintures disparues	TERRIER-FOURMY 2002	4 planches de Galembert, sd, SAT			Peintures non visibles	Peintures disparues
Descartes	Eglise Notre-Dame	Religieux	12e s	Chevet	Christ en majesté ; anges ; cycle hagiographique ; calendrier ; saint Christophe	12e s ; 13e s ; 15e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; SAINT-JOUAN, 1999 / BASE PALISSY	2 relevés aquarellés n°019853 et 019854, Marcel Nicaud, 1949, MAP	Entreprise Lithos, 2005	Inv. MH. 25/03/1949 , Cl. MH. 19/06/1981	Etudié	
Druye	Eglise Saint-Pierre	Religieux	12e ;18e s	Chevet	Décor onemental	20e s								Postérieure au 15e s
Épeigné-les-Bois	Eglise Saint-Aignan	Religieux	12e ; 19e s		Clef de voûte									Sculpture polychome
Epigné-sur-Dême	Ancienne église de Rorthres	Religieux		Nef	Décor ornemental ; faux appareil ; main	13e s ;14e s		Privé, fermé à la visite						
Esvres-sur-Indre	Prieuré de Vontes	Religieux	13e s	Chapelle	Décor ornemental ; saint	13e s ; 14e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002	Relevés Moulinier, Blondel	Moulinier, rapport de l'étude préliminaire, Blois, 2000	Demande de classement en cours	Prospecté	
Ferrière-sur-Beaulieu	Eglise Saint-Gilles	Religieux	11e s ; 13e s	Chevet	Saint Gilles ; saint Christophe	15e s								
Fondettes	Eglise Saint-Symphorien	Religieux	12e ; 17e s		Clef de voûte									Sculpture polychrome
Gizeux	Eglise Notre-Dame	Religieux	11e s	Transept	Litre ; héralidique (famille Du Bellay)	17e s ; 18e s							Prospecté	
Gizeux	Châteaux	Civil	17e s			17e s							Prospecté	
Huismes	Eglise Saint-Maurice	Religieux	12e ; 13e s		Clef de voûte									Sculpture polychrome

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Ile-Bouchard	Eglise paroissiale Saint-Gilles	Religieux	15e s	Chevet	Saint Christophe	15e s ; 16e s			BASE PALISSY			Cl. MH. 07/05/1908	Prospecté	
La Celle-Guenand	Eglise Notre-Dame	Religieux	12e s	Nef	Décor ornemental			Peintures encore sous les badigeons			Sondages par le Conservatoire Muro dell'Arte			
Langeais	Eglise Saint-Laurent	Religieux	12e s	Chevet	Décor ornemental ; faux appareil ; Christ en majesté	12e s		Peintures non visibles			Peintures recouvertes d'un enduit de chaux pour leur conservation	Cl. MH. 09/07/1990	Peintures non visibles	Peintures non visibles
Larçay	Eglise Saint-Symphorien	Religieux	11es ; 12e s ; 15e s			17e s								
La Riche	Prieuré Saint-Cosme	Religieux	12e s		Faux appareil ; polychromie								Prospecté	
La Tour-Saint-Gelin	Eglise Saint-Gelin	Religieux	20e s		Clef de voûte	20e s								Sculpture polychrome
Le Grand-Pressigny	Ancienne église Saint-Martin d'Etableaux	Religieux	12e s	Nef ; chevet	Décor ornemental ; faux appareil ; Vie publique du Christ	12e s ; 13e s ; 14e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 ; DUPRAT 1942 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1963 / BASE PALISSY	4 relevés aquarellés n°017623 à 017626, S. Tocmé, 1943, MAP	LEGOUX V., Le Grand-Pressigny, église Saint-Martin d'Estableaux - Devis d'études des peintures murales, Tours, 2000	Inv. MH. 07/03/1952		
Le Grand-Pressigny	Eglise Saint-Gervais-et-Saint-Protais	Religieux	12e s ; 15e s ; 16e s		Assomption ; Quatre Evangélistes ; Père éternel	17e s	1619	Peinture à l'huile/ 1619 par Claude Duhey	BASE PALISSY			Cl. MH. 20/12/1916		Postérieure au 15e s
Les Essarts	Eglise Notre-Dame	Religieux	11e s ; 16e s		Chapiteaux									Sculpture polychrome

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Lignières-de-Touraine	Eglise Saint-Martin	Religieux	12e s ; 16e s	Chevet	Décor ornemental ; faux appareil ; calendrier ; Tentations du Christ ; Genèse ; Parabole de Lazare ; Christ en majesté	12e s ; 19e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; BRISACIER 1898 / BASE PALISSY		19e s : chevet repeint par Brisacier / retrait des repeints en 2009 par l'atelier de restauration Taillefert	Cl. MH 12/03/1907	Etudié	Restauration importante
Loches	Maison du Centaure	Civil	16e s		Décor ornemental			Privé, en cours de travaux pour la vente			Pour une visite (2018) : contacter Adrien Percheron (groupe Villemain) en charge des travaux 06 86 52 65 38			Architecture civile/ postérieure au 15e s
Loches	Donjon	Civil	1010-1035	Salle	Décor ornemental ; inscriptions	15e s	1494-1500						Prospecté	Architecture civile
Loches	Ancienne église Saint-Ours	Religieux	11e s	Chevet ; crypte	Décor ornemental ; Christ en majesté ; donateurs ; Crucifixion	13e s ; 14e s		Privé, fermé à la visite, peinture de la crypte disparue	ROQUE 1940					
Loches	Eglise Saint-Ours (ancienne collégiale Notre-Dame)	Religieux	10e s ; 12e s	Portail ; collatéral ; crypte	Décor ornemental ; faux appareil ; saint Brice ; polychromie du portail	11e s ; 12 e s ; 13e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; DESCHAMP, THIBOULT 1951 ; RANJARD 1994/ BASE PALISSY		Restauration des peintures de la crypte et dépose en 1981, actuellement déposées dans le bras nord du transept (saint Brice)/ 1851 : décapage des pierres du portail	Cl. MH. Sur la liste de 1840	Prospecté	
Loches	Ancienne chapelle Notre-Dame de Vignemont	Religieux	12e s		Décor ornemental ; Adoration des Mages ; Saintes femmes au tombeau	14e s		Privé, fermé à la visite/ peintures inaccessibles	TERRIER-FOURMY 2002 ; GALEMBERT 1869	Galembert, 4 planches, crayon, sd, SAT + Yperman J, Correspondance de 1892, cote 81.37.371, MAP	LEGOUX V., Loches, chapelle de Vignemont, devis d'intervention, Tours, 1998	Inv. MH. 13/06/1989		

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Marçay	Château de Fontenay	Civil		Tour (pignon combles)	Décor ornemental ; cavaliers	13e s ; 14e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; CARRE 2001					Architecture civile
Monnaie	Eglise Saint-Martin	Religieux	12e s ; 16e s	Nef										
Monts	Eglise Saint-Pierre-ès-Liens	Religieux	12e s ; 19e s	Chevet	Christ en majesté	12e s			BASE PALISSY		Restauré/ repeint en 1880			Restauration abusive
Nazelles-Négron	Aumônerie	Religieux	12e s	Combles	Décor ornemental ; matyr avec une roue	13e s ; 14e s						Inv. MH. 18/11/1953		
Neuvy-le-Roi	Ancienne église Saint-André	Religieux		Chevet	Christ en majesté ; cavaliers (croisade ?)	13e s ; 14e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002					
Noizay	Eglise Saint-Prix (ou Saint-Priest)	Religieux	11e s ; 12e s ; 15e s ; 19e s		Clef de voûte									Sculpture polychrome
Nouans-les-Fontaines	Eglise Saint-Martin	Religieux	13e s		Clef de voûte									Sculpture polychrome
Nouâtre	Eglise Saint-Léger	Religieux	1482-1483		Vie de saint Révérend	15e s		Fermé	BASE PALISSY			Projet de classement sans résultat		
Parçay-Meslay	Eglise Saint-Pierre	Religieux	11e s	Chevet	Décor ornemental ; Christ en majesté	12e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; MORTIER 1936 ; DUPRAT 1945 / BASE PALISSY	Relevé V. Legoux + Relevé aquarellé n°016957, Yperman, sd, MAP	Dégagement en 1924, restauration par V. Legoux en 1996	Cl. MH 0/01/1928	Etudié	
Parilly	Eglise Notre-Dame-de-l'Épine (chapelle Saint-Jean)	Religieux	12e s ; 1473 (chapelle)	Chapelle	Sculpture polychrome	15e s	1473							Dais architecturale polychrome

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Perrusson	Chapelle de la Madeleine	Religieux	13e s	Nef	Décor ornemental ; faux appareil ; saint Paul	13e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002					
Poncay (Marigny-Marmande)	Eglise Saint-Philibert	Religieux	12e s	Chapelle	Christ en croix	15e s								
Preuilly-sur-Claise	Chapelle de Tous-les-Saints	Religieux	15e s		Danse macabre	15e s ; 16e s								
Preuilly-sur-Claise	Abbaye Saint-Pierre	Religieux	11e s ; 19e s	Salle capitulaire	Décor ornemental	11e s								
Rigny-Ussé	Eglise Notre-Dame de Rigny	Religieux	12e s	Transept ; chevet	Décor ornemental ; faux appareil ; Vierge à l'Enfant ; saints ; Jugement Dernier ; calendrier ; collège apostolique	14e s ; 15e s		Fermé, propriété de l'association du parc de Teillay	TERRIER-FOURMY 2002 ; SUBES-PICOT 1990 / BASE PALISSY		Sondages en 1989 par Serban Angelescu, restauration des peintures du chevet par Brice Mouliner en 2007, restauration de la Vierge à l'Enfant par le Conservatoire Muro dell'Arte en 2017	Cl. 13/03/1930	Etudié	

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Rigny-Ussé (Ussé)	Château	Civil	16e s	Salle des gardes	Faux marbre	17e s ; 18e s							Prospecté	
Rilly-sur-Vienne	Eglise Saint-Martin	Religieux	12e s ; 15e s	Extérieur	Héraldique									
Rivière	Eglise Notre-Dame	Religieux	11e s	Nef	Parabole de Lazare ; Vie publique du Christ ; Dormition ; saints ; litre ; héraldique	12e s ; 17e s ; 19e s			GALEMBERT 1855 ; EVANGELISTI, DAVY 2000 ; TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY	Relevé aquarellé n°010117, Yperman, 1892, MAP + 4 calques, Galembert, sd, SAT + Relevé n°6262, Lambert E., 1858, fonds Plan, MAP	Découverte par Galembert en 1853, restaurée en 1996 par V. Legoux et E. Evangelisti	Cl. MH liste de 1862	Etudié	
Rochecorbon	Ancienne église paroissiale Saint-Georges	Religieux	10e s (1028)	Nef ; chevet	Décor ornemental ; Lavement des pieds ; Cène ; Jugement dernier ; Christ en majesté ; cavaliers (croisade)	11e s ; 12e s ; 14e s		Demander les clefs à l'association ou au caviste	TERRIER-FOURMY 2002 ; MARZAIS 2018, 2019 / BASE PALISSY	Relevé Legoux V., relevés Marzais A. & Sarrade C.	V. Legoux, E. Evangelisti, restauration en 1994/ Legoux V. restauration en 2020	Cl. MH 06/07/1992	Etudié	
Rochecorbon	Eglise Notre-Dame	Religieux	10e s ; 12e s ; 15e s	Transept	Ecclésiaste	Début du 15e s		Demander les clefs à la mairie				Cl. MH. 20/01/1923	Prospecté	
Saint-Aubin-le-Dépeint	Eglise Saint-Aubin	Religieux	15e s ; 18e s	Nef	Saints ; ecclésiaste ; sainte Catherine ; femme lisant	15e s			BASE PALISSY					

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Saint-Bauld	Eglise Saint-Bauld	Religieux	11e s ; 15e s	Chapelle	Vie de Suzanne	16e s		Fermé	BASE PALISSY			Cl. MH. 21/05/1948		Postérieure au 15e s
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Eglise Saint-Christophe	Religieux	11e s ; 13e s ; 14e s ; 15e s ; 16e s	Nef ; chevet ; chapelle	Décor ornemental ; faux appareil ; saint Christophe ; saint Martin ; Saint Eloi ; Vierge à l'Enfant ; calendrier ; anges ; transport des reliques ; l'Eglise et la Synagogue ; saint Gilles ; saints Côme et Damien ; Crucifixion ; paysage	13e s ; 14e s ; 15e s ; 16e s		Demander les clefs à la mairie	HURON 1991 ; TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY		Restauration en 1990 par J. Oliveres	Cl. MH. 13/11/1942	Etudié	
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Maison "Les Rabines"	Civil		Rez-de-chaussée	Décor ornemental ; paysage ; oiseaux	15e s		Privé, fermé à la visite	TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY			En cours de classement		Architecture civile
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Maison	Civil		Cave	Décor ornemental	14e s		Privé, fermé à la visite	MONTOUX 1987					Architecture civile
Saint-Cyr-sur-Loire	Maison des trois tonneaux	Civil		Cave	Décor ornemental ; héraldique	14e s		Privé, inaccessible		Relevé J. Fournier, 1889, SAT				Peintures non visibles

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Saint-Etienne-de-Chigny	Eglise Saint-Etienne du Vieux-Bourg	Religieux	1541-1543		Saint (Clément ?)	16e s		Privé, fermé à la visite						Postérieure au 15e s
Saint-Etienne-de-Chigny	Eglise Saint-Etienne du Vieux-Bourg	Religieux	15e s		Pape	15e s			BASE PALISSY			Cl. MH. 30/05/1990 (objets)		
Saint-Laurent-en-Gâtines	Prieuré bénédictin de Chenusson	Religieux	16e s	Cheminée	Vierge allaitant avec Joseph	16e s								Postérieure au 15e s
Saint-Nicolas-des-Motets	Eglise Saint-Nicolas	Religieux	15e s ; 17e s		Saint Eloi ferrant un cheval ; saint Frambault ; saint Jérôme ; saint Avoie ; saint Diacre ; Vierge de pitié ; sainte Madeleine, saint Jean-Baptiste ; abbé	16e s		Peinture replacée	BASE PALISSY		Peintures restaurées en 1995-1996 par Brice Moulinier, Laurence Blondeau, Antoine Martin, Dominique Mouza et Christophe Jean.			Postérieure au 15e s
Saunay	Eglise Notre-Dame	Religieux	11e s ; 16e s	Chapelle	Cavalier	14e s			BASE PALISSY			Cl. MH. 24/02/1921		
Savigne-sur-Lathan	Eglise Saint-Pierre	Religieux	15e s ; 19e s	Chevet										Clef de voûte
Sazilly	Eglise Saint-Hilaire	Religieux	12e s ; 16e s	Nef ; chevet		? - 17e s								Clef de voûte

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Sennevières	Chapelle du Liget	Religieux	12e s		Saints ; Vie de la Vierge et du Christ	12e s		Demander les clefs à l'office du tourisme de Loches	TERRIER-FOURMY 2002 ; FAVREAU 1988 / BASE PALISSY ; BASE ROMANE	Flandrin-Latron S., 3 relevés aquarelle, n°MH 0179204 à 017926, 1945, Paris, MAP + Petit S., 47 relevés calques, aquarelles, crayon, n° MH 004341 à 004387, 1850, Paris, MAP + Verdier PA, 33 relevés calques, n°MH 004395 à 004559, Paris, MAP + Verdier, relevés au crayon de l'ensemble, n°MH 001306, 1845, Paris, MAP	2009 : restauration par ARCOA	Cl. MH. Liste de 1862	Etudié	
Sorigny	Eglise Saint-Pierre-ès-Liens	Religieux	11e s ; 19e s	Chapelle	Crucifixion	13e s			TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY			Inv. MH. 06/08/1999 (objets)	Etudié	
Souvigné	Eglise Saint-Michel	Religieux	12e s ; 16e s	Nef	Décor ornemental ; personnages	15e s			BASE PALISSY			Cl. MH. 26/04/1965 (objet)		
Sublaines	Eglise Saint-Martin	Religieux	12e s ; 15e s		Sainte Barbe ; saints	15e s								
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	Religieux	11e s ; 12e s	Chevet ; crypte	Décor ornemental ; Christ en majesté ; Incarnation du Christ ; Lutte du bien contre le mal	11e s ; 12e s			TERRIER-FOURMY 2002 ; DAVY, LAINE 2002 / BASE PALISSY	Cliché de 1894 de Mieusement ; relevés de Castillo C. 2003-2005 ; relevés de FLANDRIN M. 1946	Découverts en 1945-1946, restaurés en 1990 par M.F. de Christen (chevet) / restauration des pm de la crypte en 2012 par l'atelier Reille-Taillefert	Cl. MH. 07/05/1908 (immeuble)	Etudié	

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Tours	Cloitre de la Psallette	Religieux	16e s (vers 1510-1525)	Aile nord ; chapelle	Décor ornemental ; Massacre des innocents	16e s							Prospecté	Postérieure au 15e s
Tours	Eglise Saint Julien	Religieux	11e s ; 15e s	Nef ; clocher-porche	Exode ; clef de voûte	11e s ; 15e s	1080-1084	Peintures cachées par l'orgue	TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY	Denuelle A., relevé au crayon, 1845, n° MH 001316, MAP + Yperman L.J., relevé sur calque, 1872, n° MH 010116, MAP + Nicaud M., 5 relevé sur calque, 1872, n°MH 018365 à 018369, MAP			Peintures non visibles	Peintures non visibles/ sculpture polychromée
Tours	Eglise Notre-Dame-la-Riche	Religieux		Nef	Clef de voûte								Prospecté	
Tours	Cathédrale Saint-Gatien	Religieux	13e s ; 15e s ; 16e s	Nef ; chapelles	Décor ornemental ; saints ; Charité de saint Martin ; Vierge à l'Enfant ; Passion ; Vierge de la Crucifixion ; évêques ; abbesse	13e ; 14e s ; 15e s ; 17e s ; 19e s			BOISSONOT 1920 ; TERRIER-FOURMY 2002 ; ANDRAULT 2010		Moulinier B, Rapport des travaux de restauration des pm de la chapelle des enfants de Charles VIII de la cath de Tours, 1994 ; LEGOUX V. restauration de la nef en 2005 ; REILLE-TAILLEFERT restauration de la chapelle des enfants de Charles VII en 2011	Cl. MH. Liste 1862	Etudié	
Tours	Ancienne basilique Saint-Martin	Religieux	11e s	Tour Charlemagne	Décor ornemental ; saint Florent ; Christ couronnant deux éveques	11e s	1060-1080	Peintures déposées ou disparues	TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY	4 relevés quarellés n°29392 à 29395, Régnault A., 1964-1965, MAP + Relevé aquarellé n°16405, Yperman, 1929, MAP	Découverte des peintures lors d'une restauration en 1938, Dépose des peintures au Musée Saint-Martin de Tours, les	Cl. MH. 13/09/1958 , Cl. MH. 29/04/1965	Prospecté	

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
											autres sont détruites			
Valières	Chapelle Notre-Dame	Religieux	11e s		Ange tenant une mandole	12e s		Peintures disparues	TERRIER-FOURMY 2002	Fonds Arsicaud			Peintures non visibles	Peintures disparues
Veigné	Ancienne chapelle Saint-Laurent (ou Saint-Laurent-des-Bois)	Religieux		Chevet	Christ en majesté	12e s ; 13e s			TERRIER-FOURMY 2002	Trocme S., 2 relevés, n°017428-017429		Inv. MH. 08/04/1973		
Verneuil-sur-Indre	Eglise Saint-Bault	Religieux	12e s	Nef	Ange du Credo ; ange	14e s ; 15e s			TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY		Legoux V. Devis d'études et de conservations des peintures murales de Verneuil-sur-Indre, Tours, 1996	Inv. MH. 30/05/1990 (objet)		
Véretz	chapelle castrale	Civil	16e s (1510)		Prophètes ; anges porteurs des instruments de la Passion ; saint Jean au désert ; écclésiaste ; Noli me tangere	16e s ; 17e s			MARZAIS 2016 (mémoire)				Prospecté	Postérieure au 15e s

Commune	Edifice	Type d'édifice	Datation édifice	Localisation	Iconographie	Datation peinture	Précision datation peinture	Accès/ commentaire	Bibliographie	Sources iconographiques	Restauration	Protection	Degré d'étude	Motif d'exclusion
Villiers-au-Bouin	Eglise Saint-Pierre	Religieux	11e s	Nef	Jugement dernier ; saint Christophe ; sainte Marguerite ; saint Michel ; saint Georges	15e s			TERRIER-FOURMY 2002 / BASE PALISSY	Moulinier B, rapport des travaux d'étude des peintures murales et décors de VaB, avril 2001	Moulinier B, rapport des travaux d'étude des peintures murales et décors de VaB, avril 2001	Inv MH. 15/04/1994 (église), peintures classées au titre des objets		

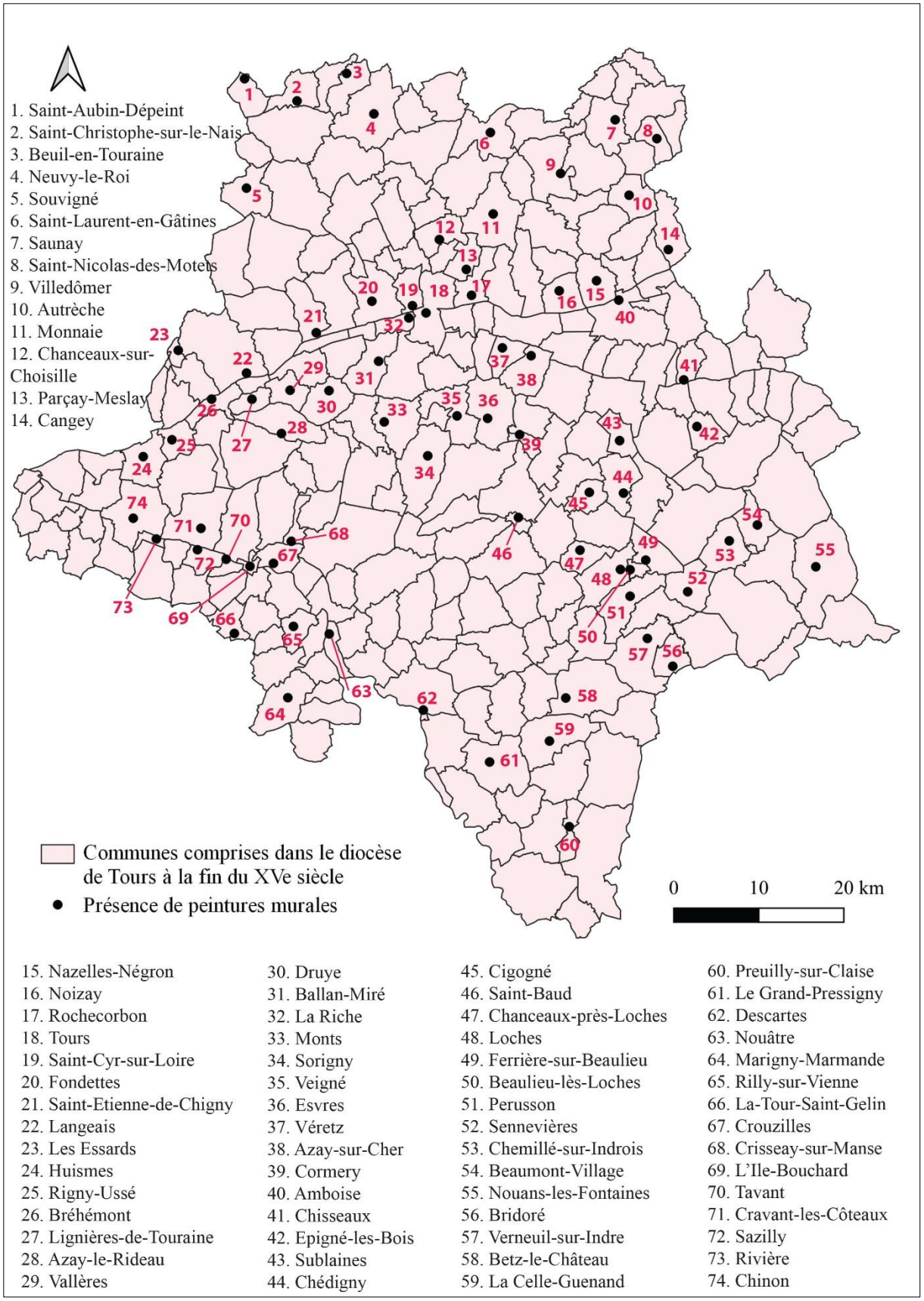


Fig. 2 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec la localisation des édifices présentant des peintures murales

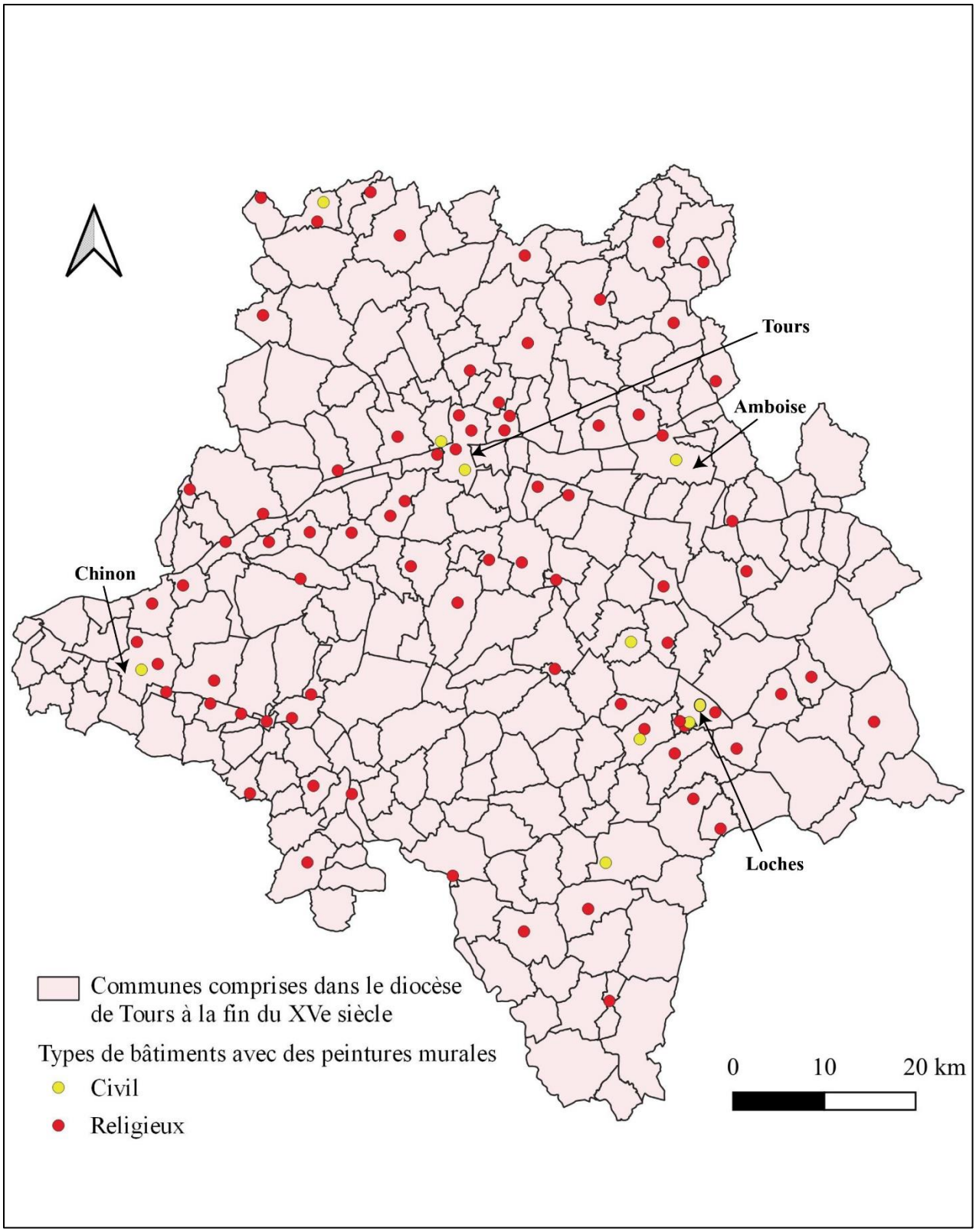


Fig. 1 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec la localisation et le type d'édifice présentant des peintures murales

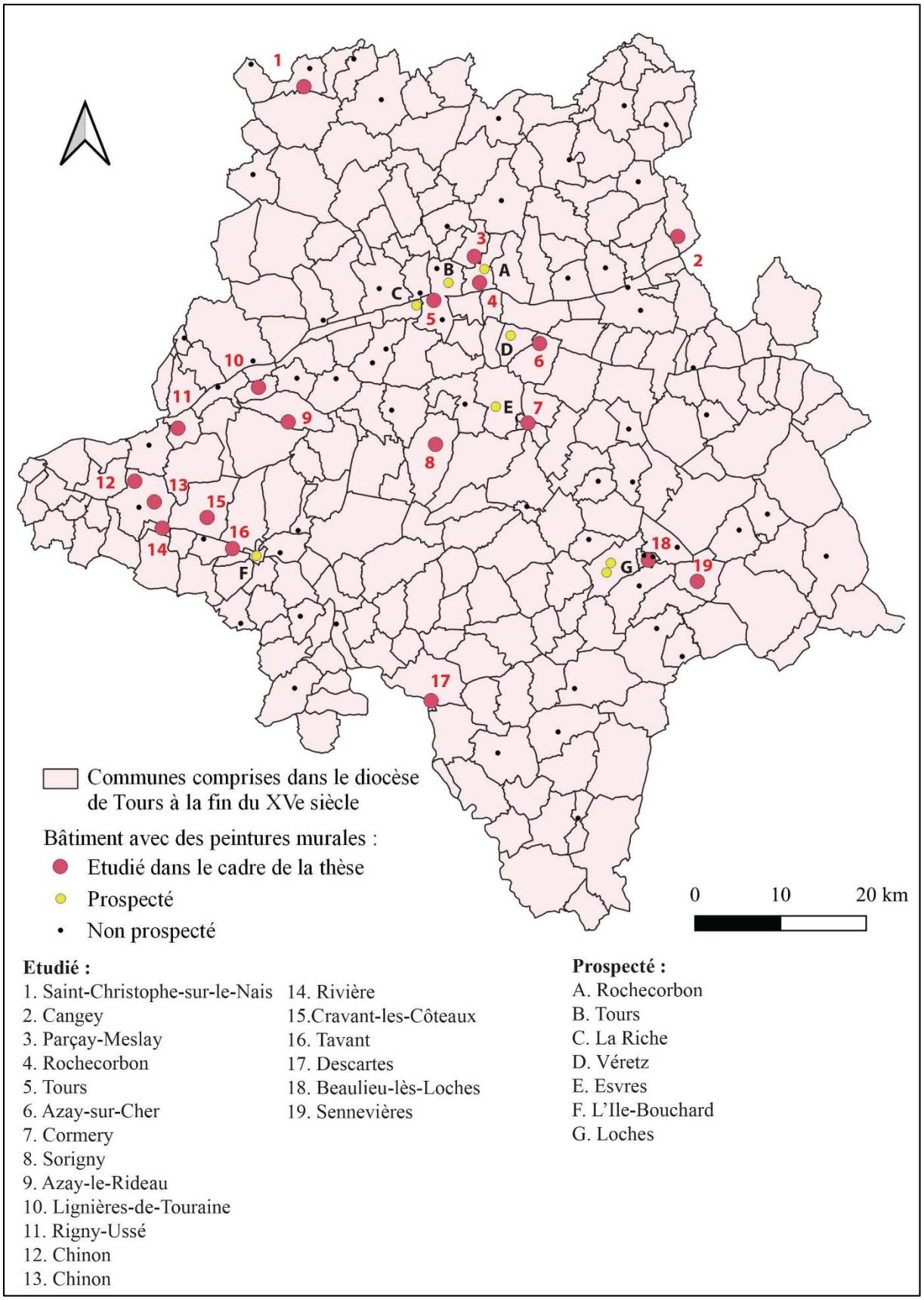


Fig. 4 : Carte des communes de l'ancien diocèse de Tours à la fin du XVe siècle avec les édifices peints étudiés dans le cadre de la thèse, prospectés et non prospectés

XIe siècle

Cangey (église Saint-Martin) : campagne 1, animaux musiciens
Cravant-les-Côteaux (église Saint-Léger) : campagne 3, ruban plié

Milieu du XIe siècle

Rochecorbon (église Saint-Georges) : campagne 3, Lavement des pieds

Fin du XIe - premier quart du XIIe siècle

Tavant (église Saint-Nicolas) : campagne 1, Enfance du Christ, Christ en majesté
Tavant (crypte de l'église Saint-Nicolas) : campagne 2, ensemble peint

Fin du XIe - milieu du XIIe siècle

Rivière (église Notre-Dame) : campagne 1, Dormition, Parabole de Lazare, Vie publique du Christ
Parçay-Meslay (église Saint-Pierre) : campagne 2, Christ en majesté

XIIe siècle

Début du XIIe siècle

Descartes (église Notre-Dame-de-la-Haye) : campagne 2, Christ en majesté, anges, saints

Milieu du XIIe siècle

Rochecorbon (église Saint-Georges) : campagne 4, Cène
Chinon (chapelle Sainte-Radegonde) : campagne 2, Chasse royale

Deuxième moitié du XIIe siècle

Sennevières (chapelle du Liget) : campagne 1, Vie de la Vierge, cycle hagiographique

Deuxième-troisième quart du XIIe siècle

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 2, saint Nicolas
Lignières-de-Touraine (église Saint-Martin) : campagne 1, Christ en majesté, Tentations, Parabole de Lazare, Calendrier
Rivière (église Notre-Dame) : campagne 2, saints

XIIIe siècle

Cravant-les-Côteaux (église Saint-Léger) : campagne 4, oiseau

Vers 1200

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 3, Cycle hagiographique
Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 3 bis, décor ornemental
Cormery (église Notre-Dame-du-Fougeray) : campagne 1, Vierge à l'Enfant
Azay-sur-Cher (prieuré Saint-Jean-du-Grais) : campagne 2, Christ en majesté

Vers 1220

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 4, Vision d'Ezéchiel

Premier quart du XIIIe siècle

Cravant-les-Côteaux (église Saint-Léger) : campagne 5, Martyr de saint Léger

Premier tiers du XIIIe siècle

Beaulieu-lès-Loches (église Saint-Laurent) : campagne 1, décor ornemental

Début du XIIIe siècle

Chinon (chapelle Sainte-Radegonde) : campagne 3, Ange
Descartes (église Notre-Dame-de-la-Haye) : campagne 3, Calendrier, Adoration des mages, décor ornemental
Azay-le-Rideau (église Saint-Symphorien) : campagne 1, Adoration des mages, saint Michel

Fig. 5 : Répartition chronologique des campagnes picturales du corpus (1/2)

Milieu du XIIIe siècle

Azay-le-Rideau (église Saint-Symphorien) : campagne 2, mains

Cormery (église Notre-Dame-du-Fougeray) : campagne 2, donateurs

Sorigny (église Saint-Pierre-es-Liens) : campagne 1, Crucifixion

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 5, décor ornemental (frise végétalisée)

Deuxième moitié du XIIIe siècle

Beaulieu-lès-Loches (église Saint-Laurent) : campagne 2, Martyr de sainte Catherine

Saint-Christophe-sur-le-Nais (église Saint-Christophe) : campagne 1, saint Christophe

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 1, Décollation, Vierge à l'Enfant

Deuxième-troisième quart du XIIIe siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais (église Saint-Christophe) : campagne 2, Calendrier, Vierge à l'Enfant, saints Martin et Eloi

Fin du XIIIe siècle

Beaulieu-lès-Loches (église Saint-Laurent) : campagne 4, saint Nicolas, décor ornemental

Azay-le-Rideau (église Saint-Symphorien) : campagne 3, Décollation

XIVe siècle

Début du XIVe siècle

Rochecorbon (église Saint-Georges) : campagne 5, Christ en majesté, Jugement dernier

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 2, Décollation, Vierge à l'Enfant, Passion

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 8, Jugement dernier, Massacre des Innocents

Vers 1323

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 3, Charité de saint Martin

Première moitié du XIVe siècle

Rigny-Ussé (église Notre-Dame) : campagne 3, Vierge à l'Enfant

Fin du XIVe siècle

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 4, saint

Saint-Christophe-sur-le-Nais (église Saint-Christophe) : campagne 5, Procession

XVe siècle

Milieu du XVe siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais (église Saint-Christophe) : campagne 7, saint Gilles

Deuxième moitié du XVe siècle

Cravant-les-Côteaux (église Saint-Léger) : campagne 7, Vierge à l'Enfant, évêques

Descartes (église Notre-Dame-de-la-Haye) : campagne 4, saint Christophe, Ange en prière

Rigny-Ussé (église Notre-Dame) : campagne 4, Jugement dernier

Fin du XVe siècle

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 5, Evêques

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 6, deux saints assis

Tours (cathédrale Saint-Gatien) : campagne 7, Abesse, évêque, donateur

Chinon (collégiale Saint-Mexme) : campagne 7, Jugement dernier, Fontaine de Pitié

Cravant-les-Côteaux (église Saint-Léger) : campagne 9, décor ornemental

Extrême fin du XVe - début du XVIe siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais (église Saint-Christophe) : campagne 8, Crucifixion

Fig. 6 : Répartition chronologique des campagnes picturales du corpus (2/2)

Chapitre 3



Fig. 7 : Photographies du matériel mis à disposition : échafaudage, perche

N° Fiche :	Commune :	Nom de l'édifice :
Localisation dans l'édifice :		Autres peintures : □ Non □ Oui :
Etat de conservation : □ Bon □ Moyen □ Mauvais Description (avec dimensions) :		
Technique : □ Fresque □ Technique mixte □ Détrempe □ Autre Aspect : □ Mat □ Brillant □ Vernis Stratigraphie : Présence de : □Pontate □Giornate □Traces d'incisions □Traces d'outils □Cordeau □Dessin préparatoire □Repentirs □Enduit lissé □Charbon □Brocart □Dorure □Pochoir □Autres : Palette chromatique : Ordre pose couleurs : … DP … Carnations … Aplats … Encadrement … Fond … Cheveux … Rehauts		
Style Datation : Visage : Corps : Vêtements et drapés : Comparaisons :		
Iconographie : Comparaisons :		
Photographies (n°, détail, localisation):		

Fig. 8 : Fiche Peinture Murale

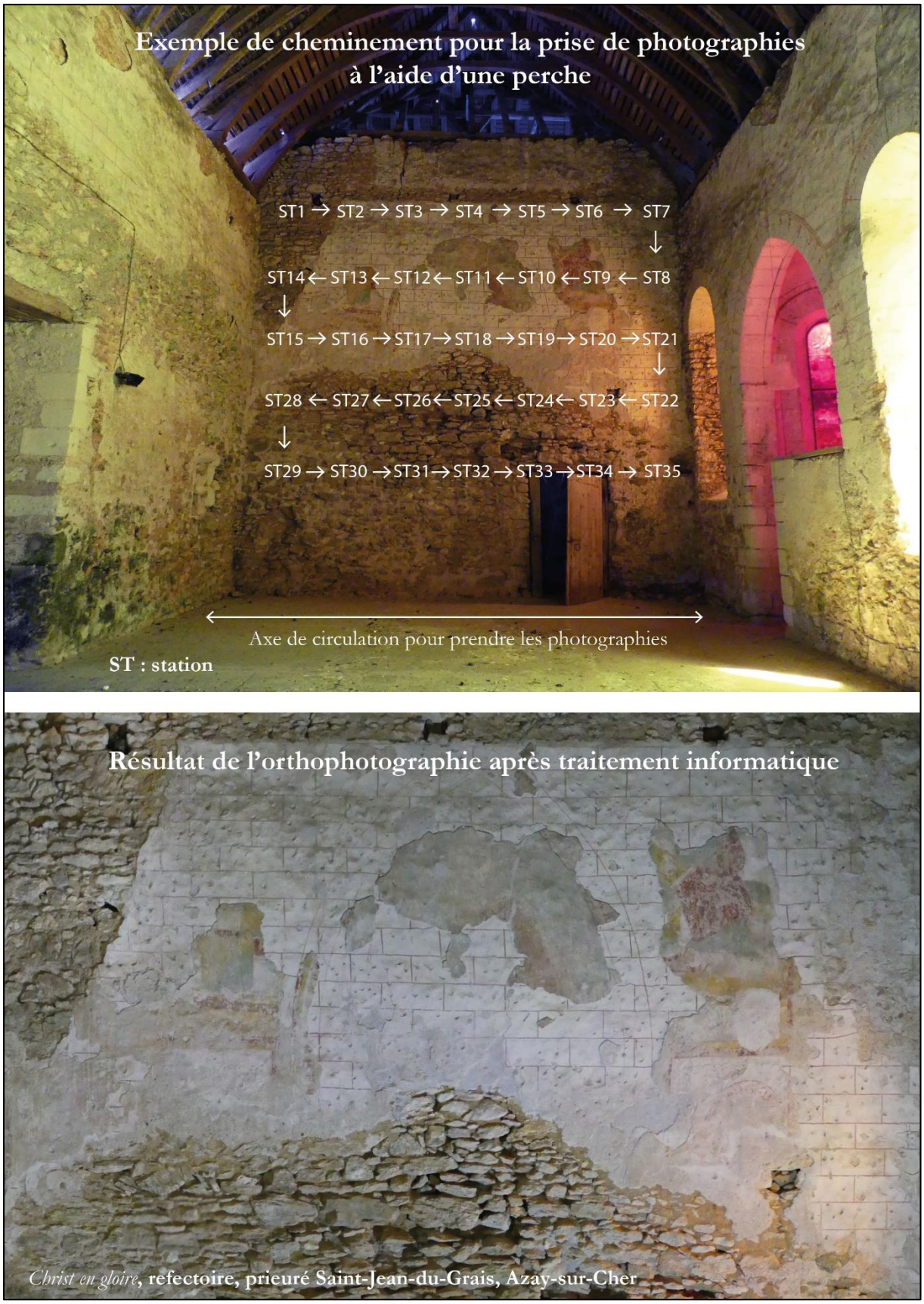


Fig. 9 : Photographie avec le cheminement suivi pour réaliser une orthophotographie



Fig. 10 : Crucifiement peint dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant : photographie, relevé passé en DAO et relevé au calque

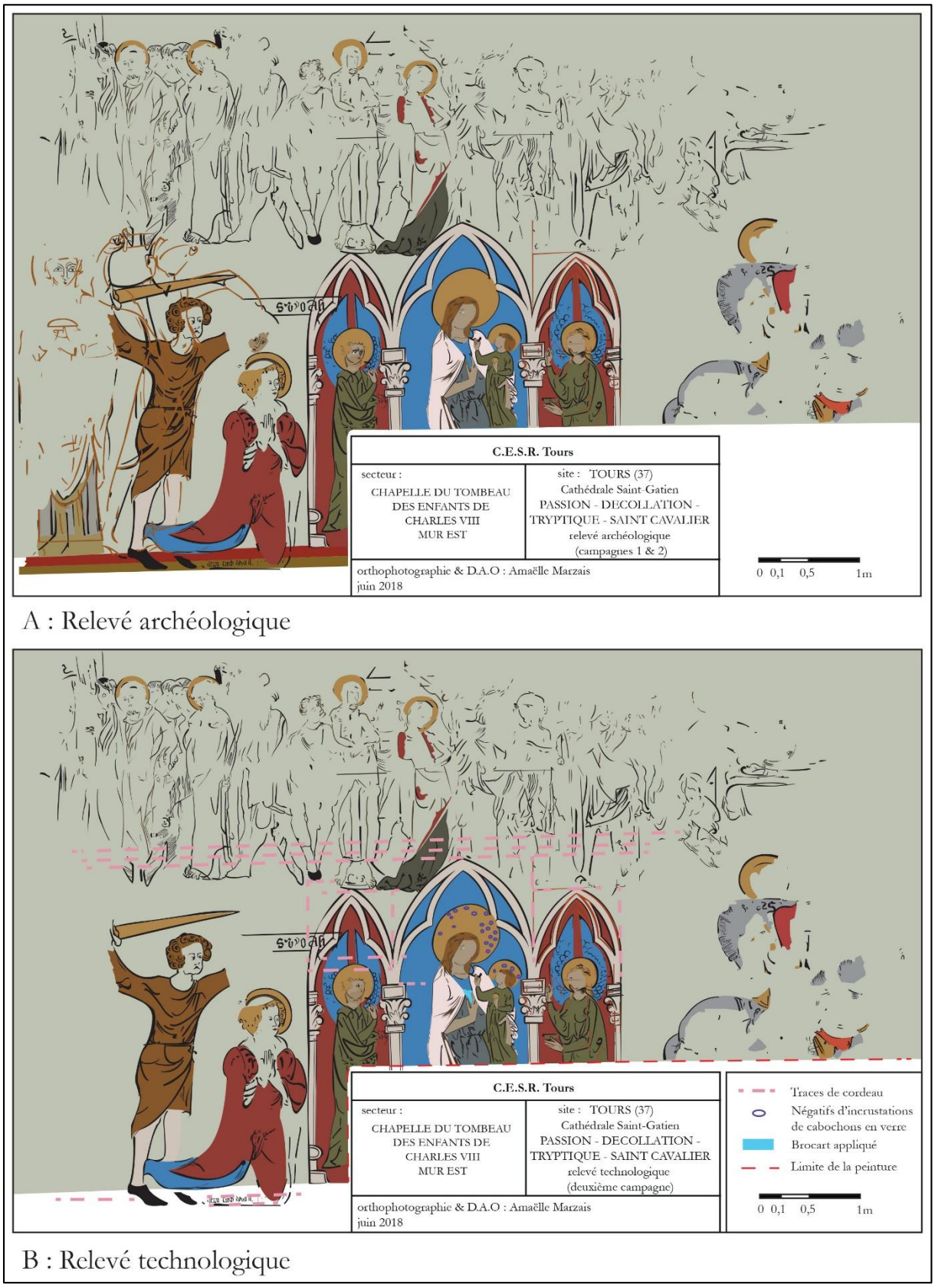


Fig. 11 : Exemples de deux types de relevés : le relevé archéologique et le relevé technologique

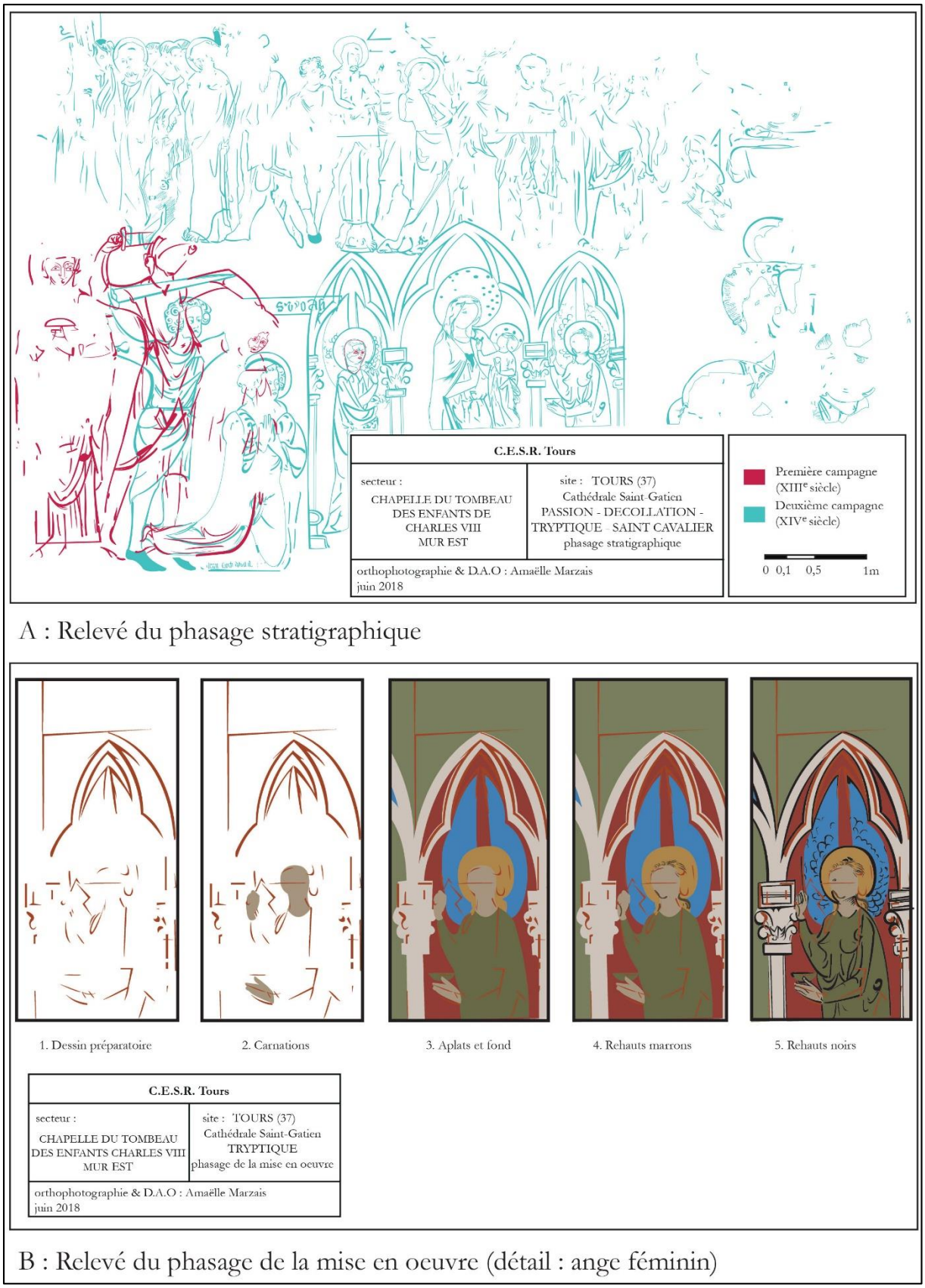


Fig. 12 : Exemples de deux types de relevés : le relevé du phasage stratigraphique et le relevé du phasage de la mise en œuvre



Fig. 13 : Relevés des anges peints dans l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes : avec et sans les lacunes



Localisation des prélèvements

Titre : saint Gilles
Datation : milieu du XVe siècle
Localisation dans l'édifice : choeur
Dimensions : H. 120 x l. 74 cm

Type : badigeon peint sur pierre
Intervention(s) antérieure(s) : restauration dans les années 90



Prélèvement 9
Couche picturale



Prélèvement 10
Couche de préparation

Fig. 14 : Prélèvements d'écailles de la couche picturale dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais

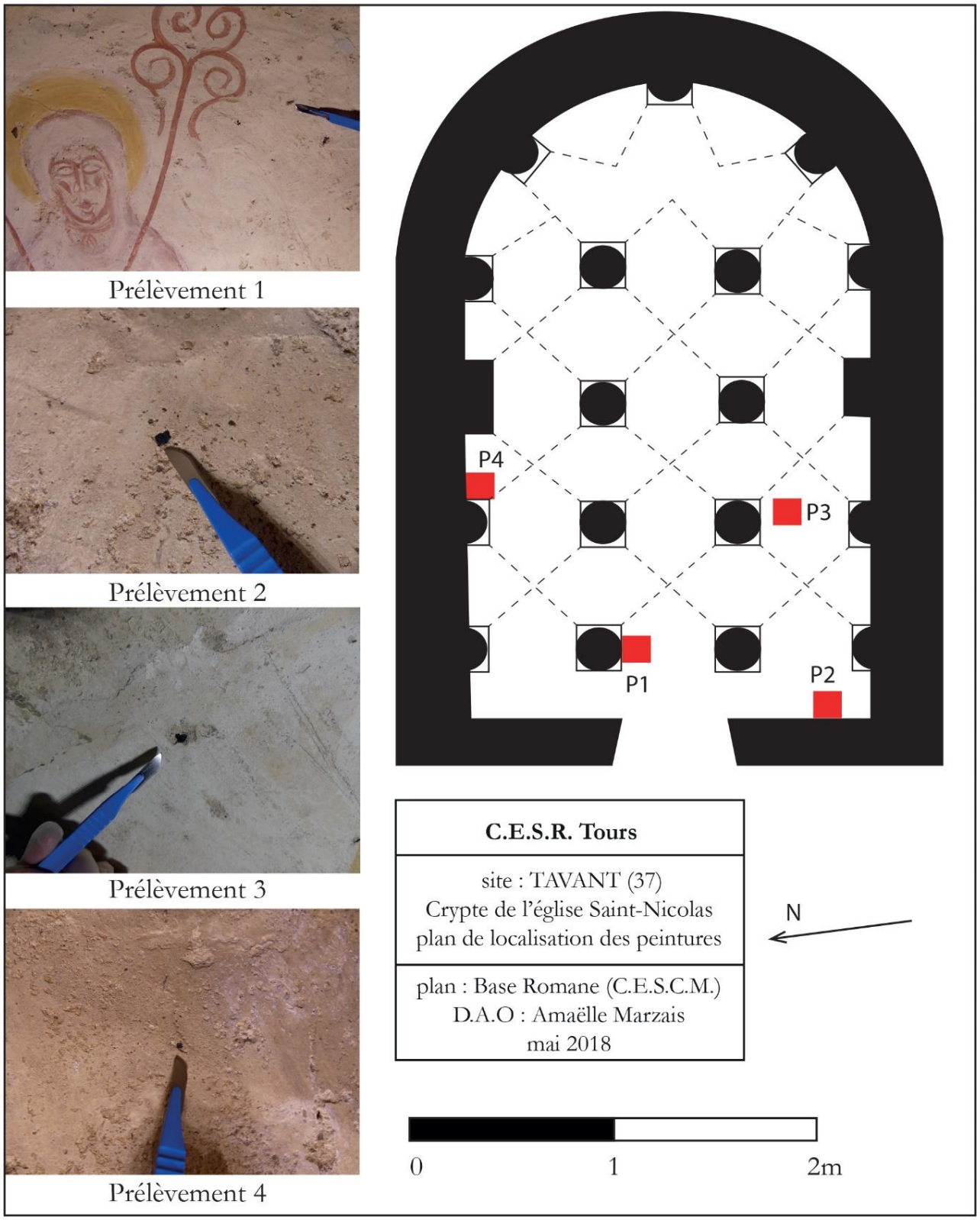


Fig. 15 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant

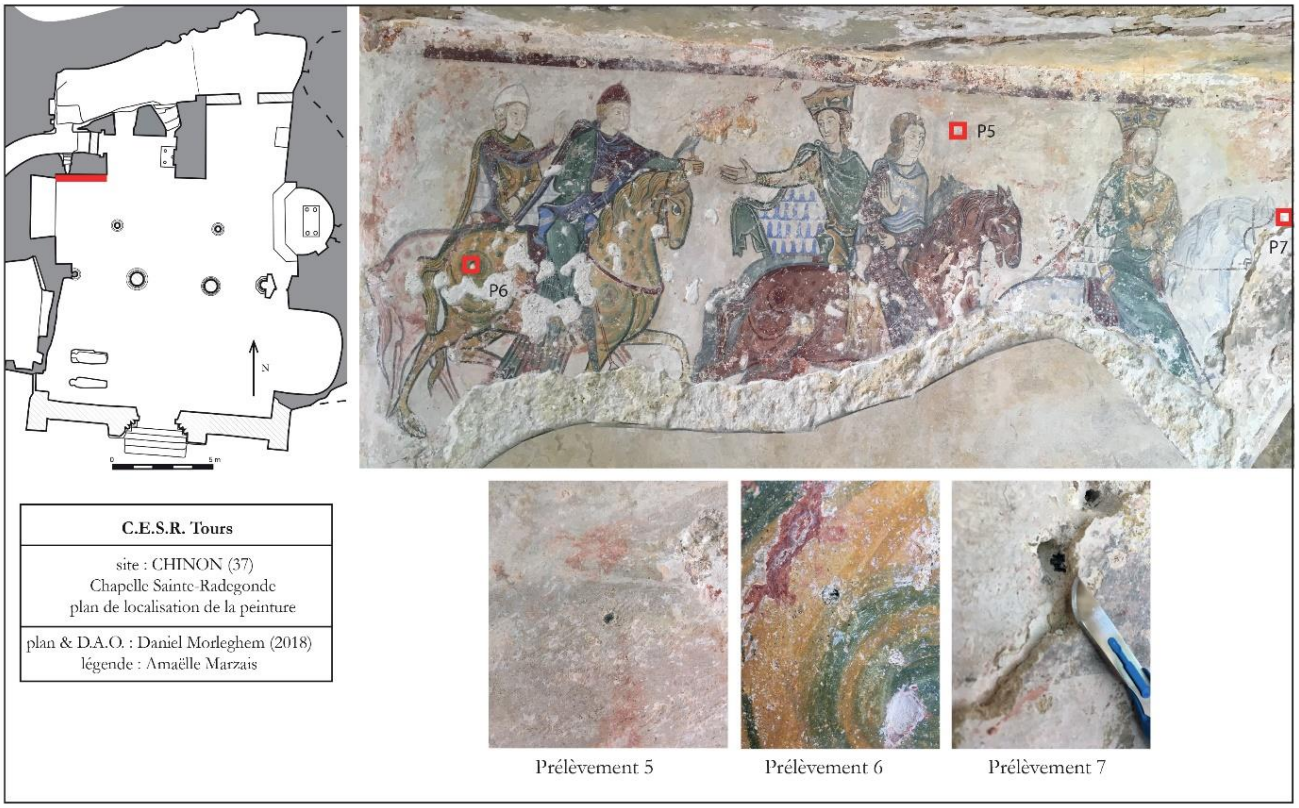


Fig. 16 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon

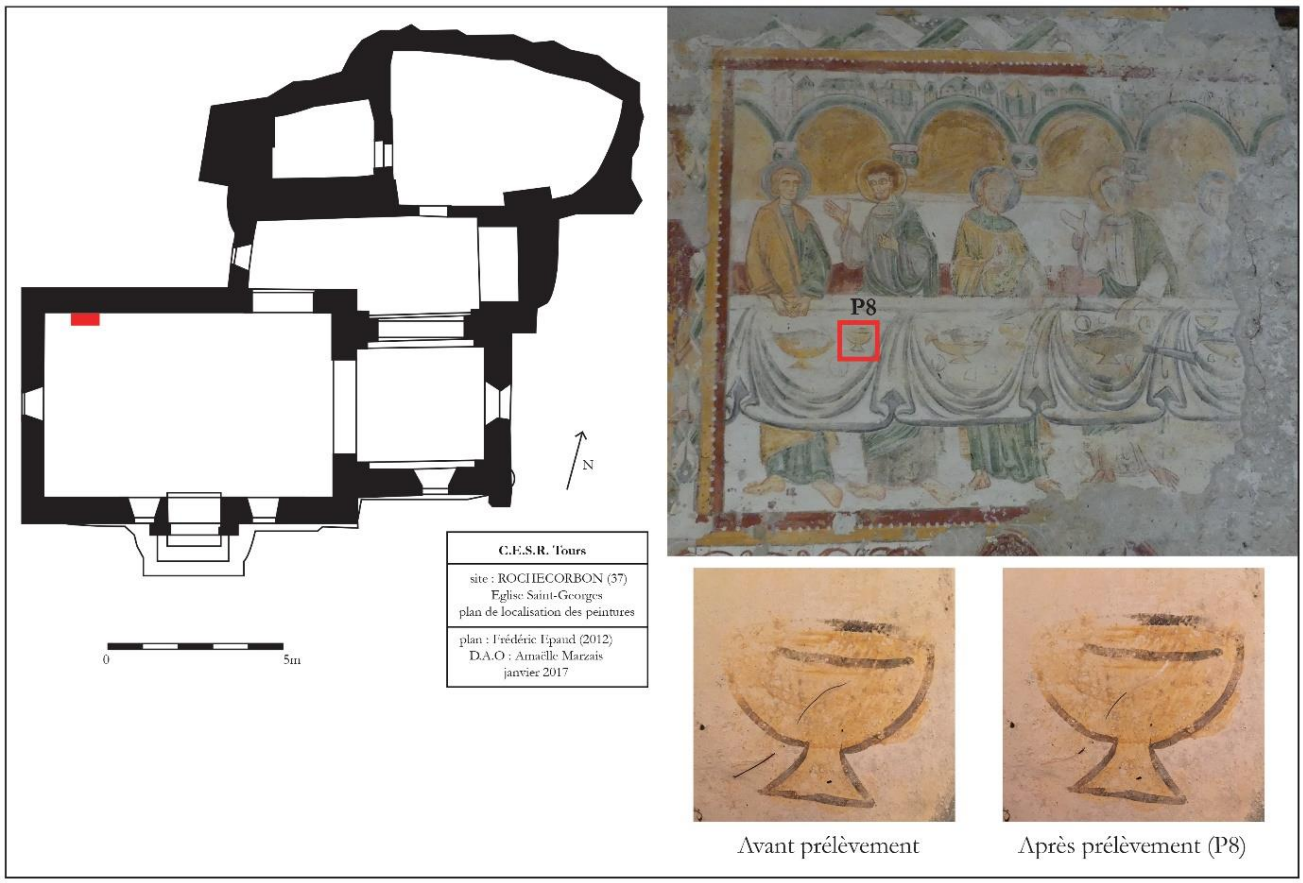
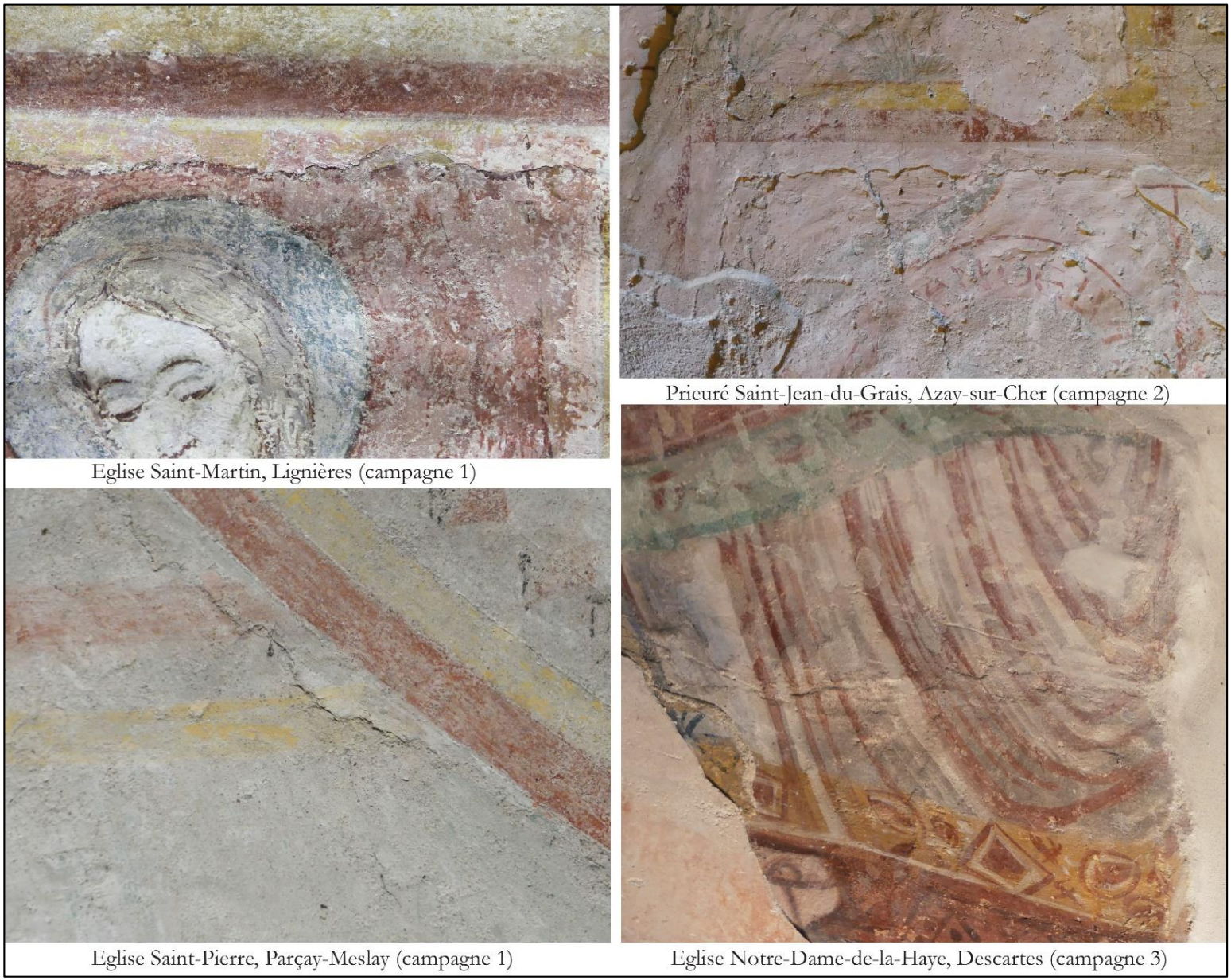


Fig. 17 : Prélèvements de charbons de bois dans la couche d'enduit de l'église Saint-Georges à Rochecorbon

Chapitre 4



Eglise Saint-Martin, Lignières (campagne 1)

Prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (campagne 2)

Eglise Saint-Pierre, Parçay-Meslay (campagne 1)

Eglise Notre-Dame-de-la-Haye, Descartes (campagne 3)

Fig. 18 : Photographies de raccords d'enduit



Eglise Saint-Pierre, Parçay-Meslay (campagne 2)

Eglise Notre-Dame, Rivière (campagne 1)

Fig. 19 : Photographies de l'usure des rehauts



Fig. 20 : Photographie du faux bleu, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)

Chapitre 5

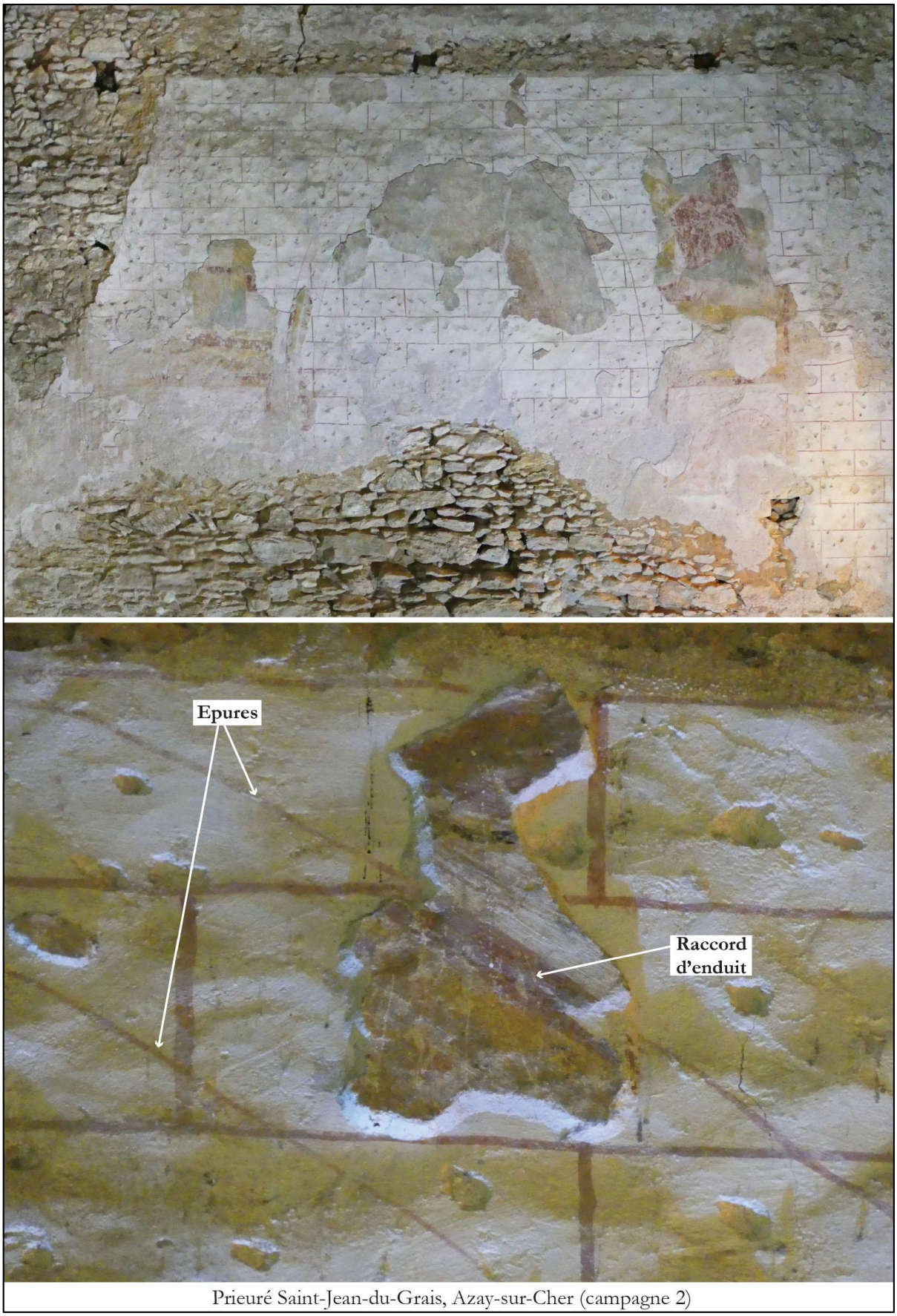


Fig. 21 : Photographie de la *sinopia* et sa corrélation avec les raccords d'enduit, Azay-sur-Cher, prieuré Saint-Jean-du-Grais (campagne 2)



Eglise Saint-Martin, Cangey (campagne 1)

Prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (campagne 2)

Eglise Notre-Dame, Rivière (campagne 1) >

Fig. 22 : Photographies des couches de mortiers et d'enduits (1/2)



Eglise Notre-Dame-de-la-Haye, Descartes (campagne 2)

Eglise Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 3)

< Chapelle du Liget, Sennevières (campagne 1)

Fig. 23 : Photographies des couches de mortiers et d'enduits (2/2)



Crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant (campagne 2)

Chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (campagne 3)

Fig. 24 : Photographies des traces de taloches

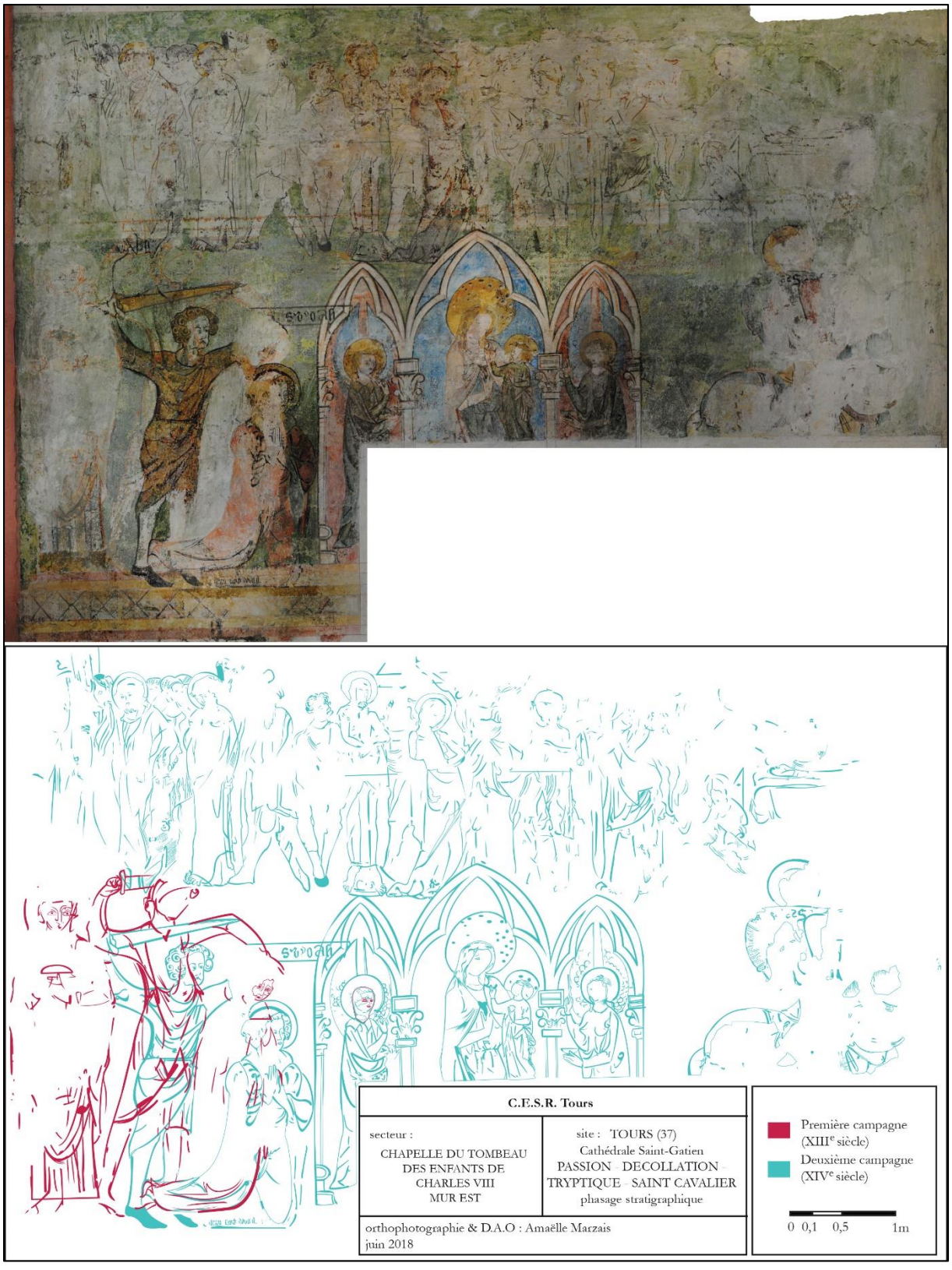


Fig. 25 : Photographie et relevé de la reprise du programme iconographique, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagnes 1 et 2)



Crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant (campagne 2)

Eglise Saint-Nicolas, Tavant (campagne 1)

Fig. 26 : Photographies des raccords d'enduit de la crypte et l'église de Tavant (campagnes 1 et 2)

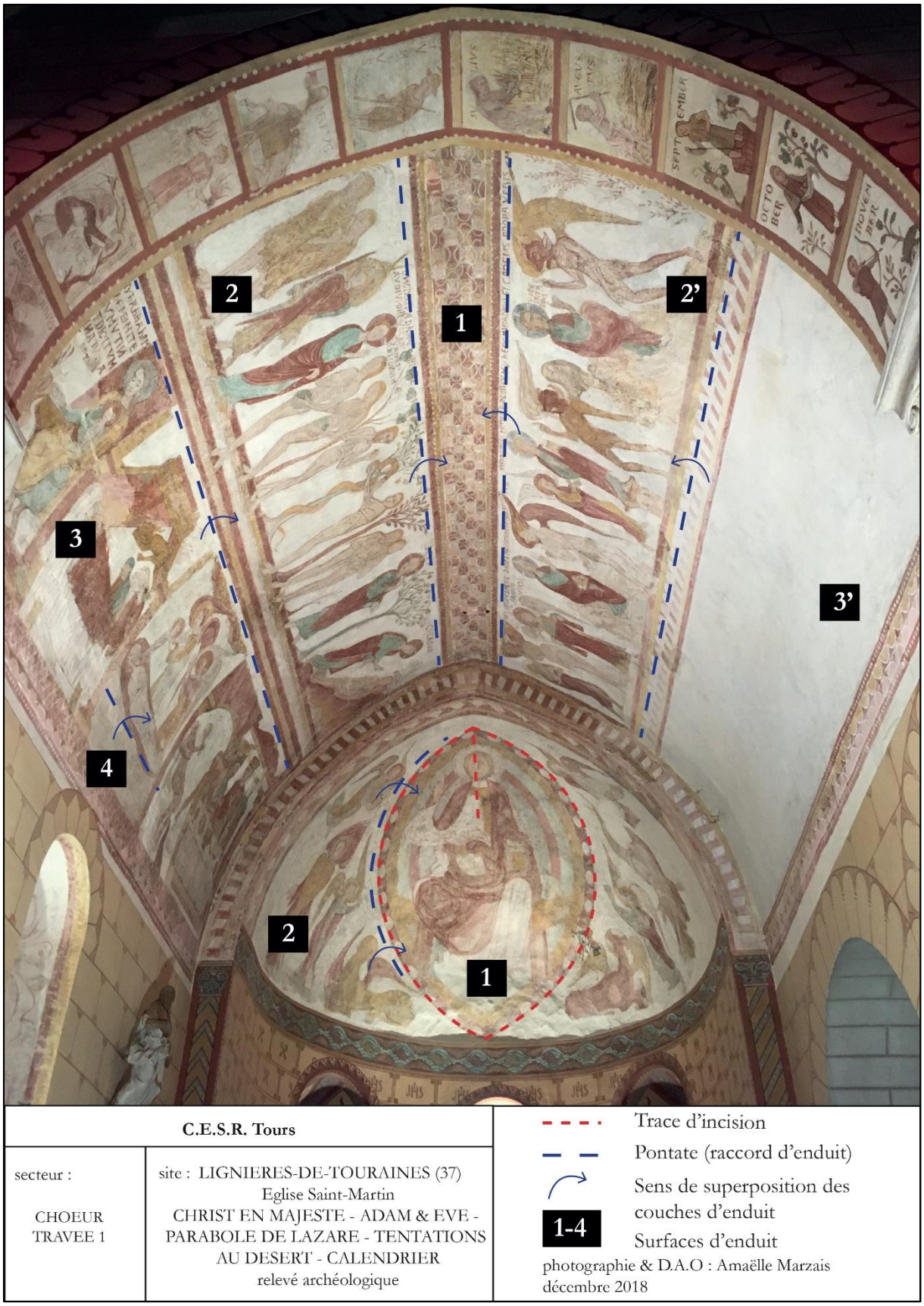


Fig. 27 : Photographie du chœur avec la localisation des *pontate*, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)

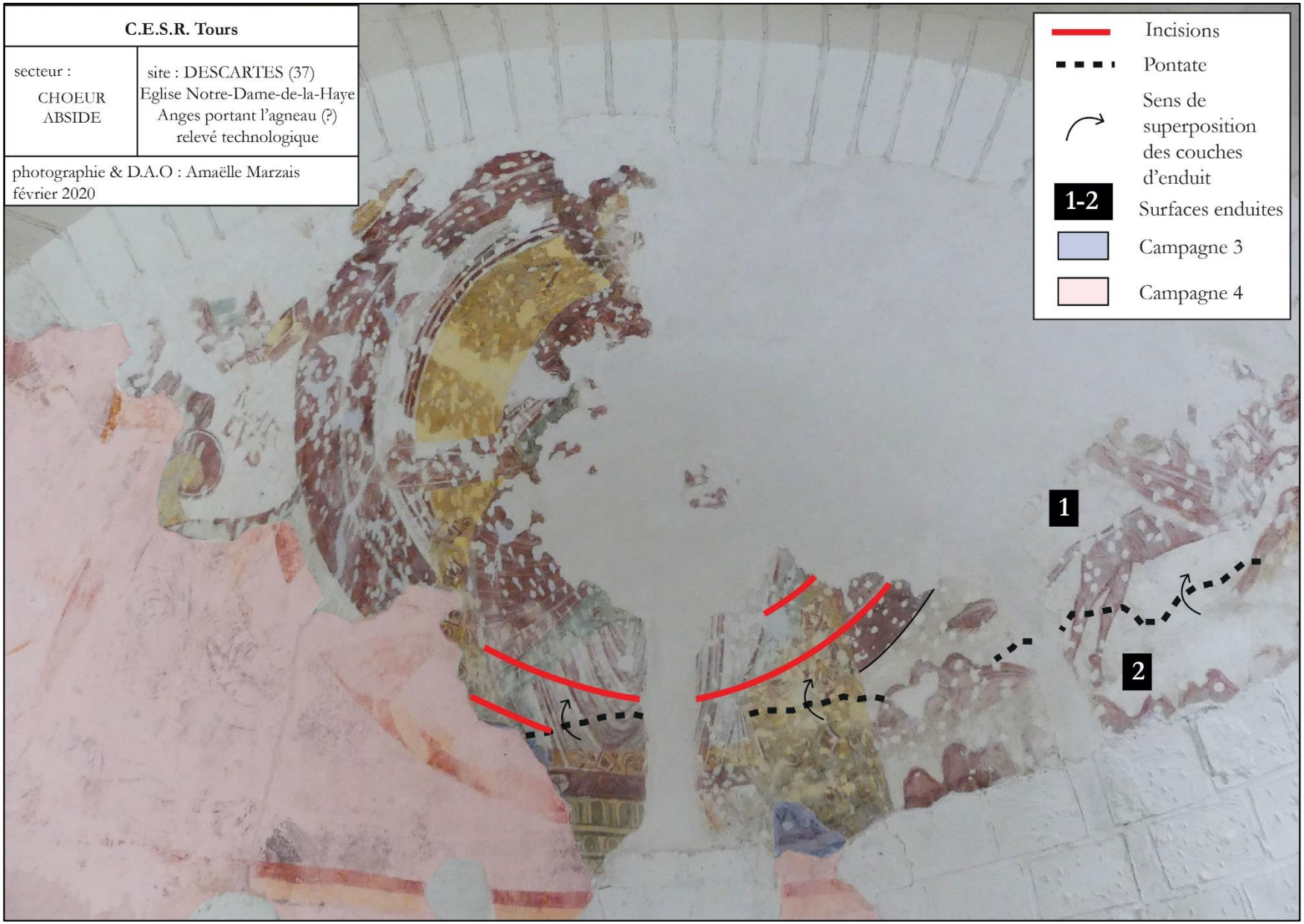
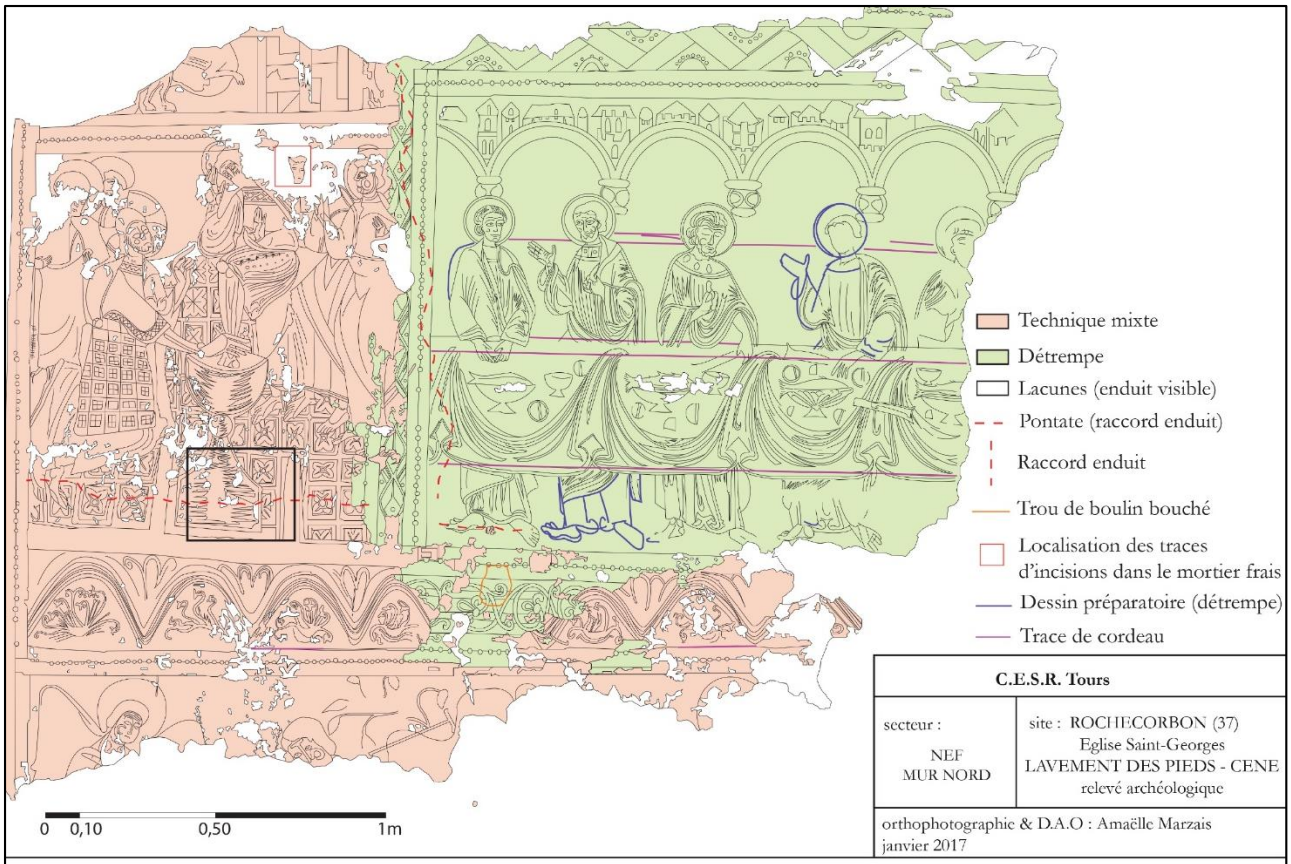


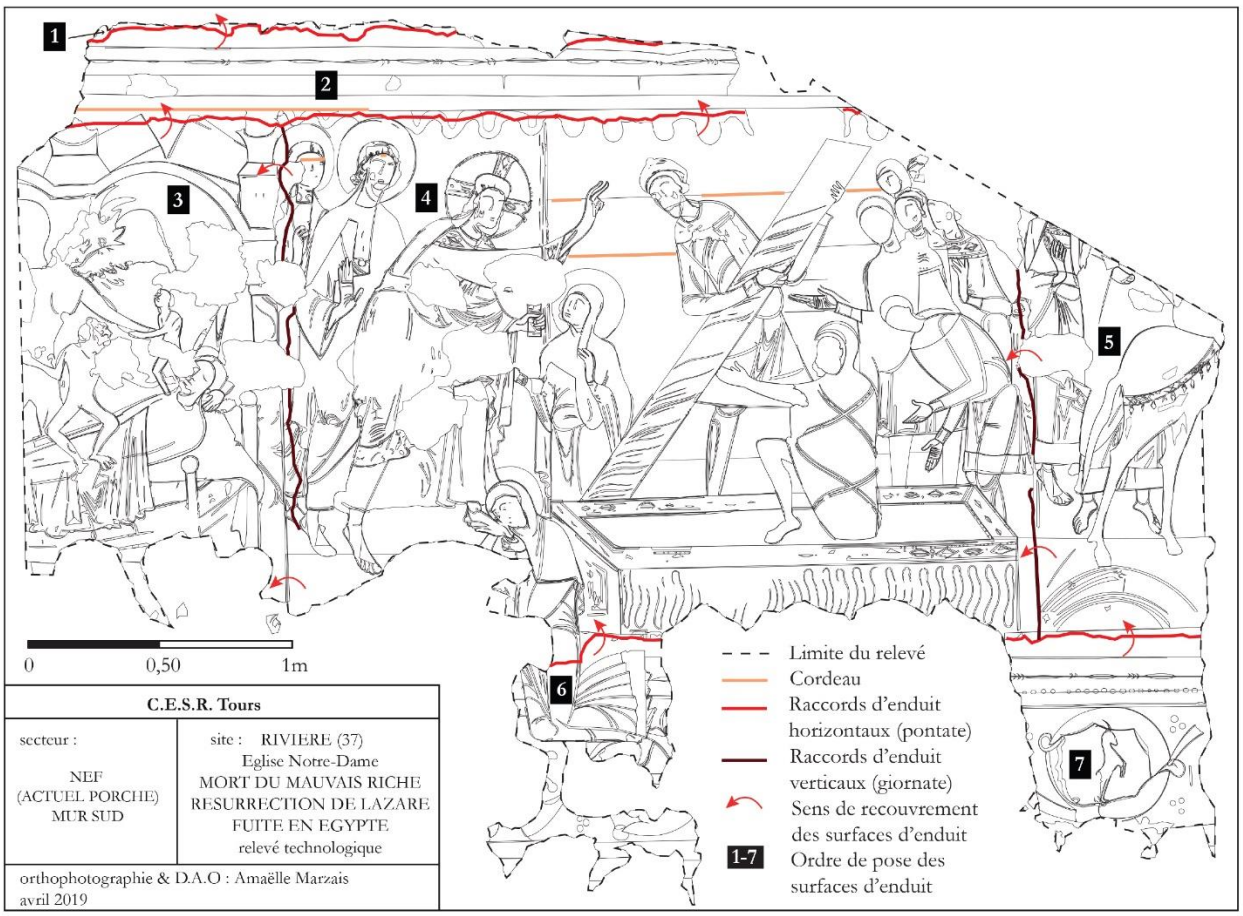
Fig. 28 : Photographie de l'abside du chœur avec la localisation des raccords d'enduit, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 2)





Eglise Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 3), photographie localisée par un rectangle noir sur le relevé

Fig. 29 : Relevé de l'emplacement d'une *pontata* et photographie en lumière rasante, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



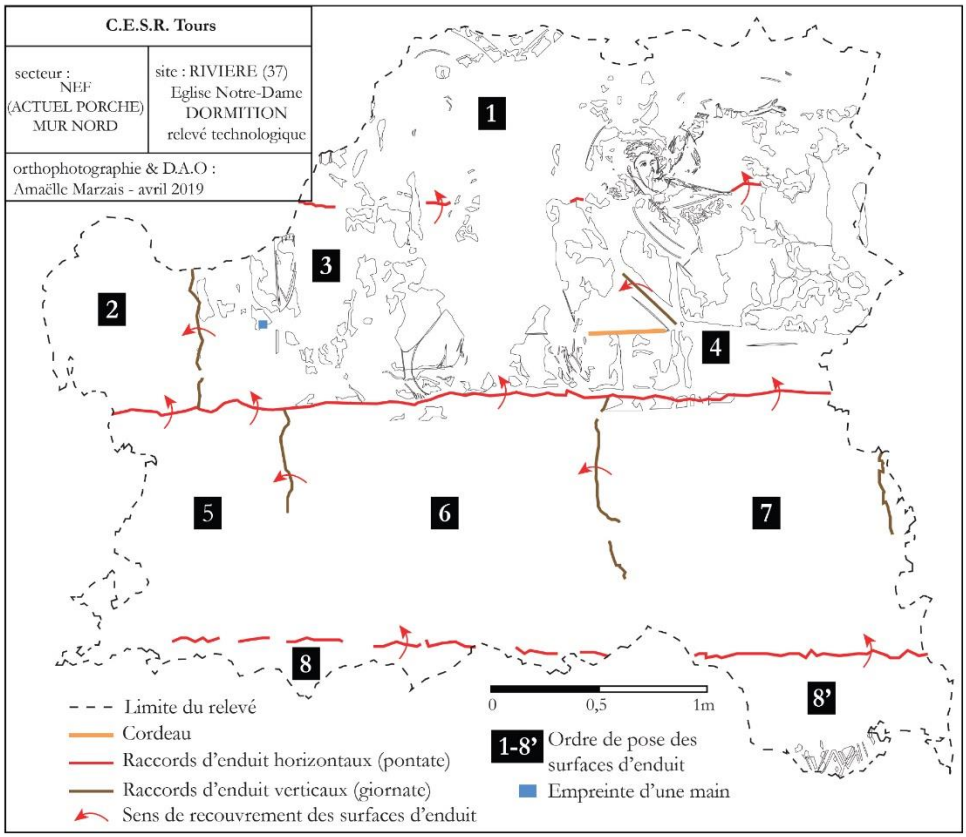


Fig. 30 : Relevés avec l'emplacement des raccords d'enduit des murs nord et sud de la nef, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Fig. 31 : Photographie du cordeau et des incisions pour déterminer l'emplacement des pieds, Parçay-Meslay, église Saint-Pierre (campagne 2)



Fig. 32 : Photographie du dessin préparatoire d'un personnage, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2)



Chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (campagne 2)



Eglise Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 3)

Fig. 33 : Photographies et relevés du dessin préparatoire, Chinon, chapelle Sainte-Radegonde (campagne 2) et Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Fig. 34 : Photographies et relevés du dessin préparatoire, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1) et Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger (campagne 5)



Fig. 35 : Photographies du dessin préparatoire de mains, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2)



Fig. 36 : Photographie du dessin préparatoire du Christ, Parçay-Meslay, église Saint-Pierre (campagne 2)



Crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant (campagne 2)



Croisée du transept de l'église Saint-Nicolas, Tavant

Fig. 37 : Photographies de deux dessins préparatoires, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2) et croisée du transept de l'église



Fig. 38 : Photographies de repentirs

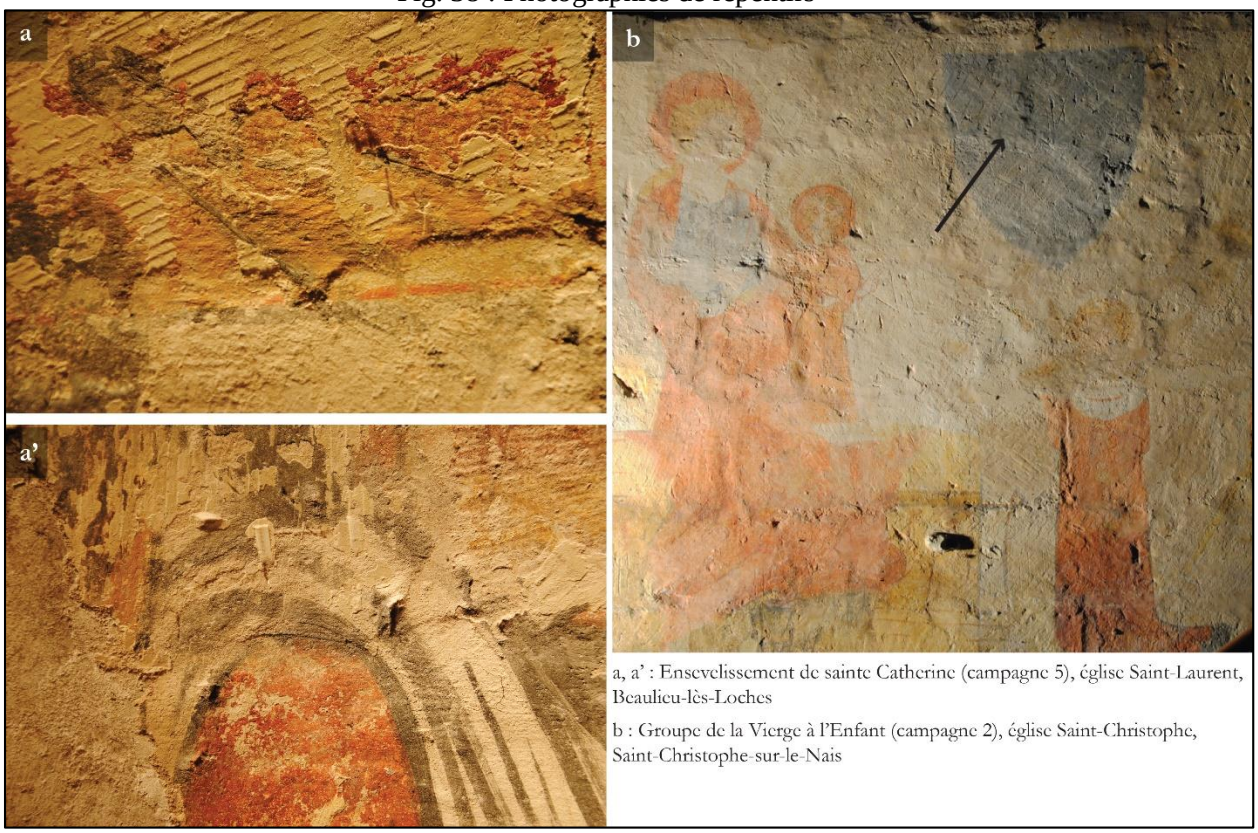


Fig. 39 : Photographies d'incisions dans le badigeon



Fig. 40 : Photographies et relevé d'incisions dans le badigeon, Sorigny, église Saint-Pierre-ès-Liens (campagne 1)

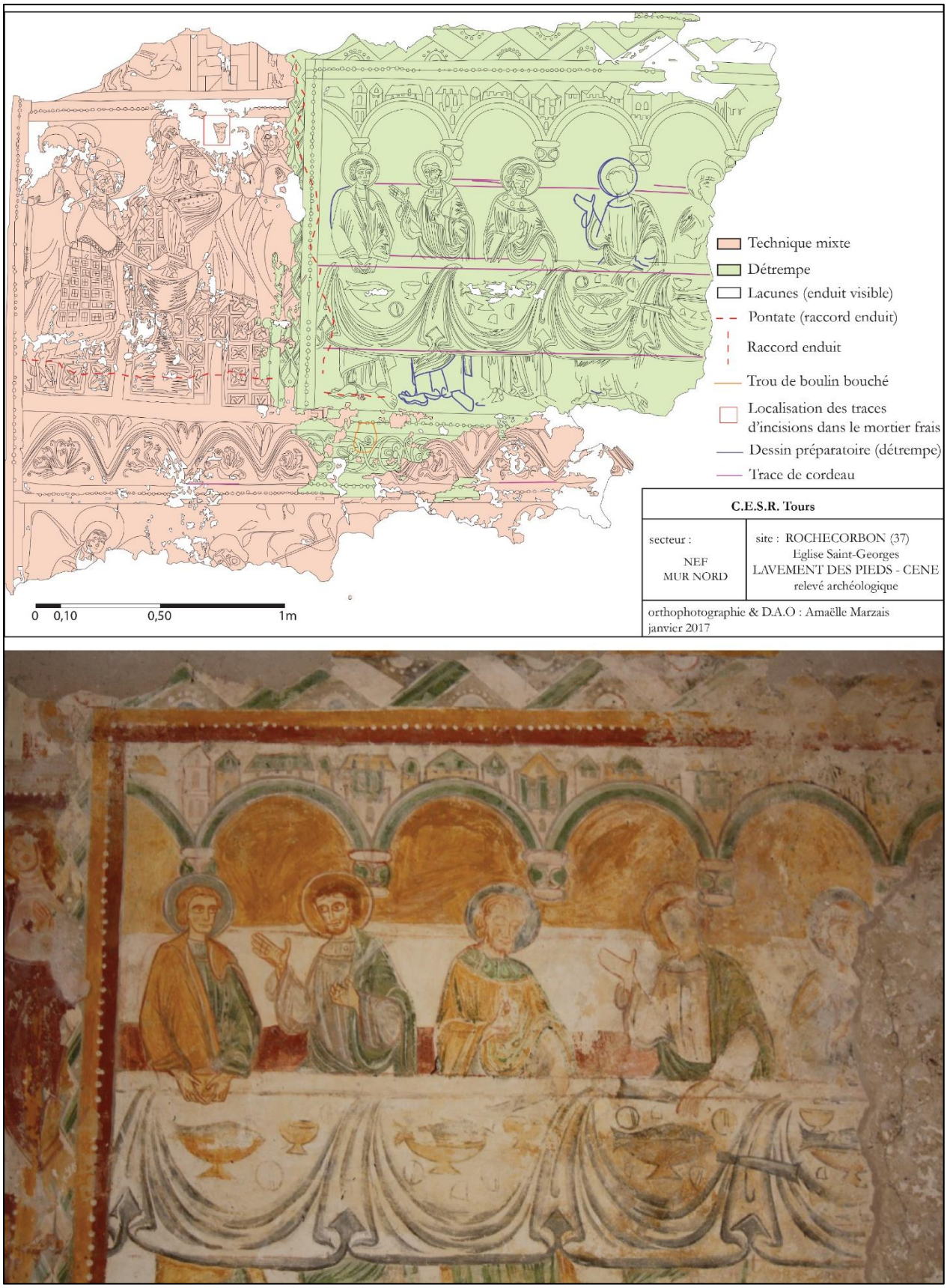


Fig. 41 : Photographie et relevé des traces de cordeau, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Fig. 42 : Photographies des irrégularités du treillis peint mettant en évidence le tracé à main levée, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 4)

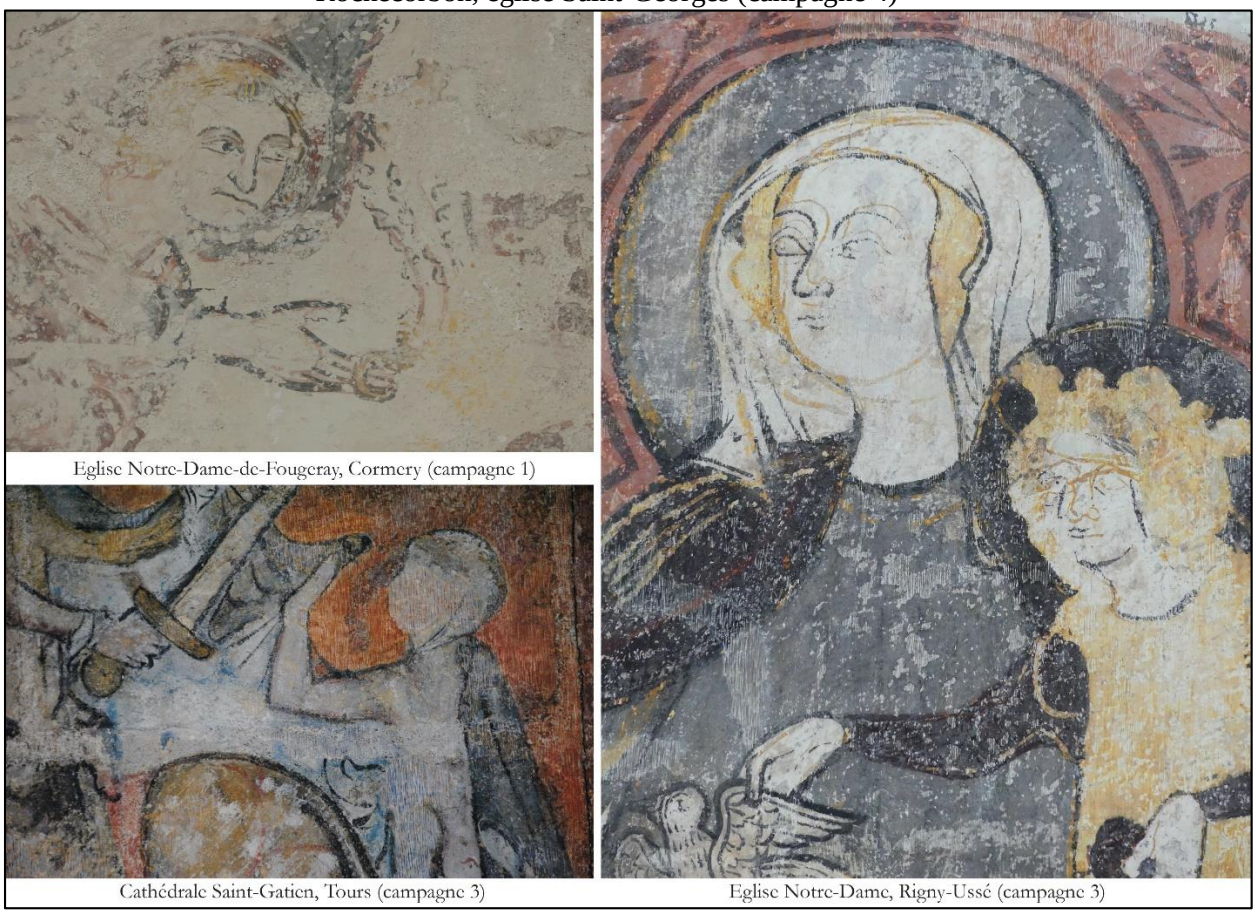


Fig. 43 : Photographies des différentes couleurs du dessin préparatoire



Fig. 44 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 2)

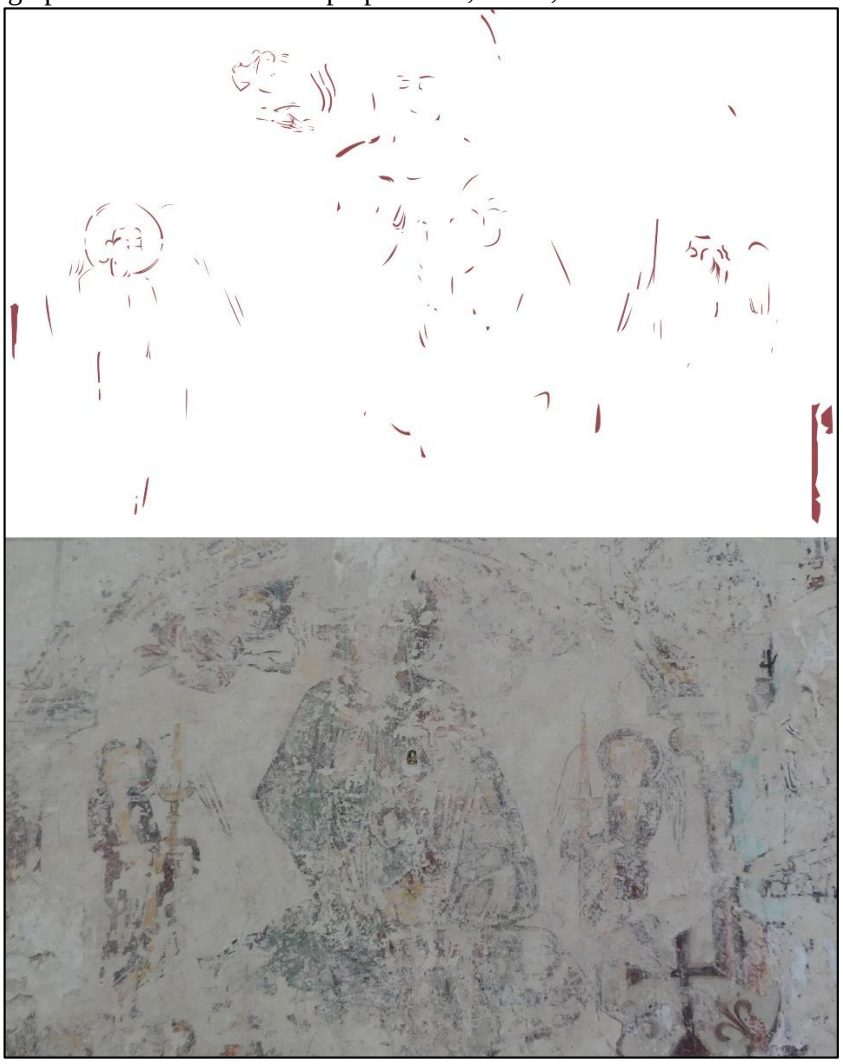


Fig. 45 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Cormery, église Notre-Dame-du-Fougeray (campagne 1)



Fig. 46 : Photographie du dessin préparatoire, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 3)

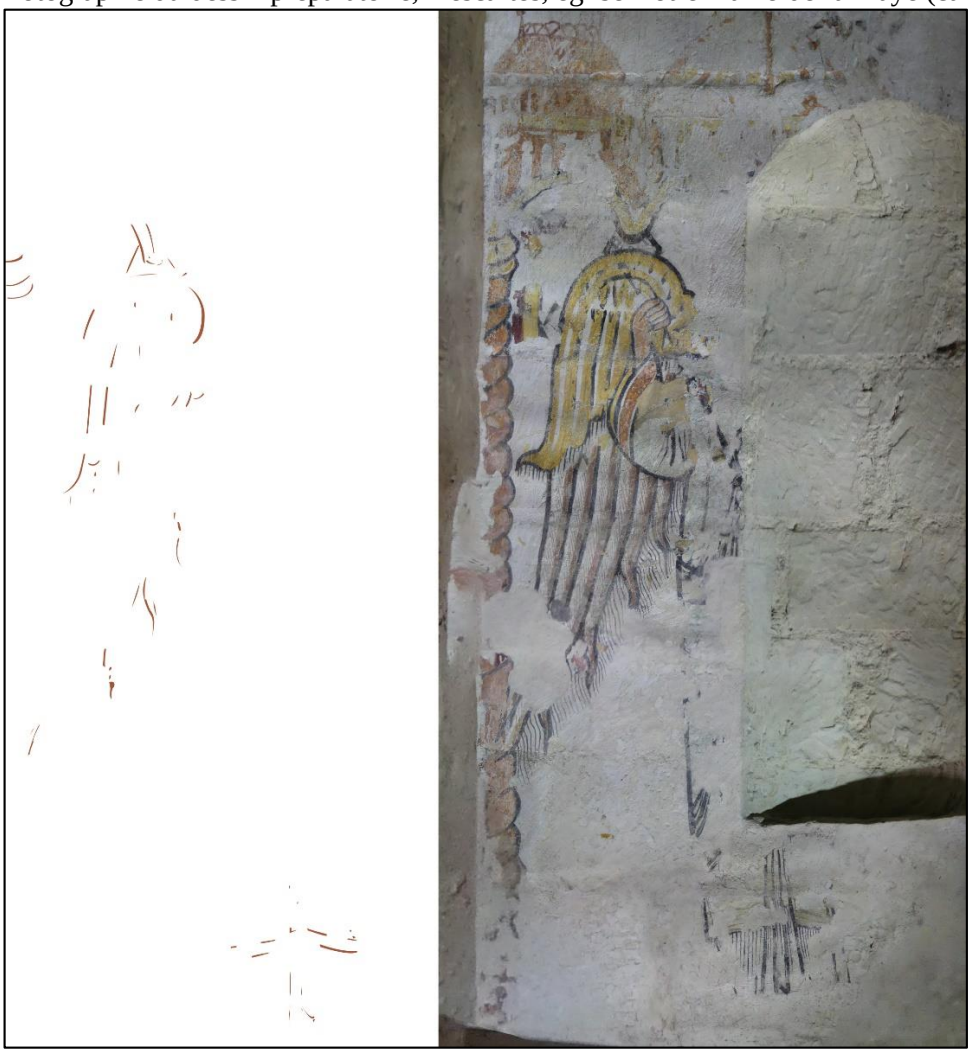


Fig. 47 : Photographie et relevé du dessin préparatoire, Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien (campagne 1)



Fig. 48 : Photographies du dessin préparatoire, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 4)



Fig. 49 : Photographie et relevé du dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 3)



Fig. 50 : Photographie du dessin préparatoire des Orants, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 4)



Fig. 51 : Photographies des anges buccinateurs, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 5)



Fig. 52 : Photographies des anges céroféraires, Cormery, église Notre-Dame-du-Fougeray (campagne 1)



Fig. 53 : Photographies du dessin préparatoire d'une tête et sa localisation, Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger (campagne 5)



Fig. 54 : Photographies de repentirs

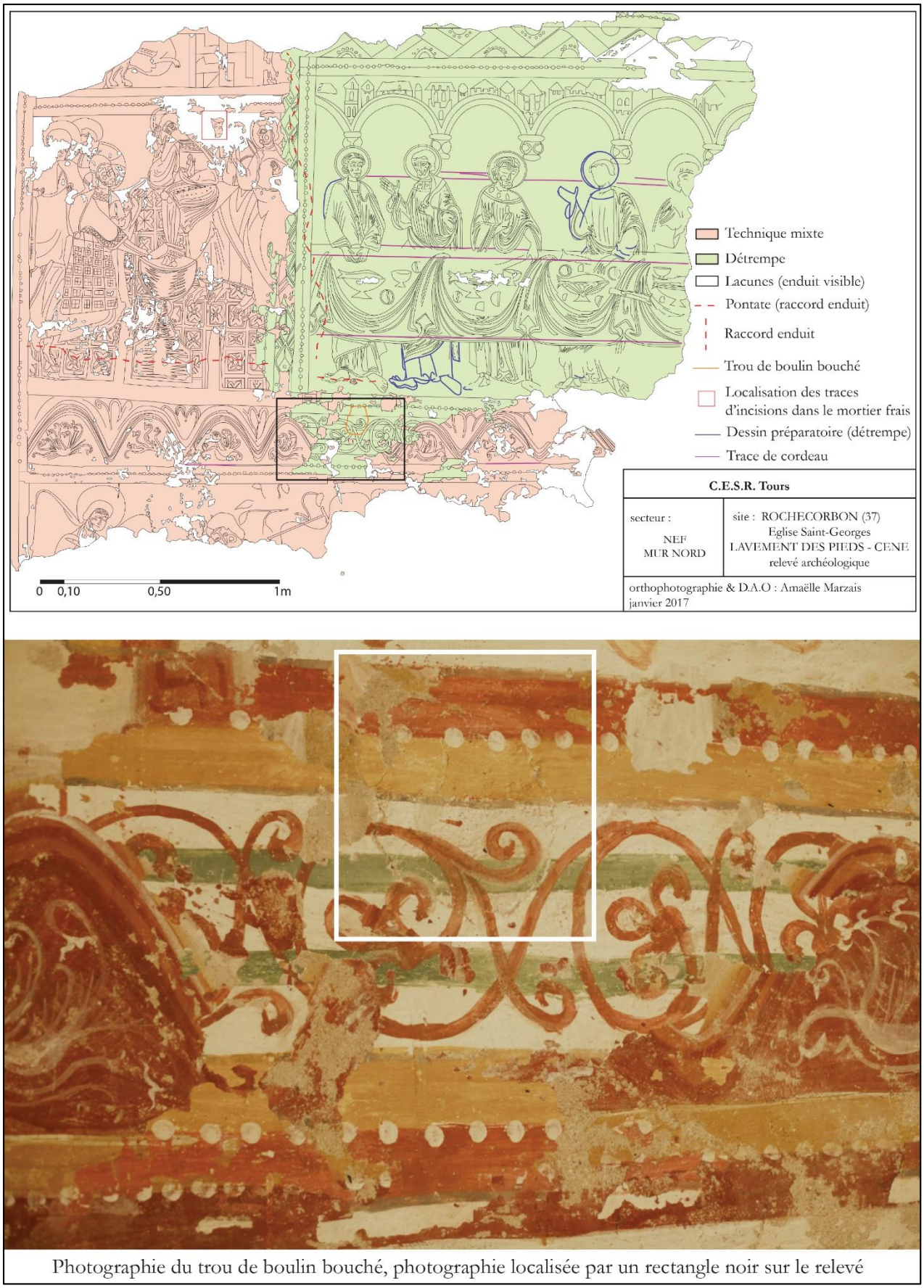


Fig. 55 : Relevé technologique avec la corrélation entre *pontata* et le trou de boulin et photographie du trou de boulin, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)

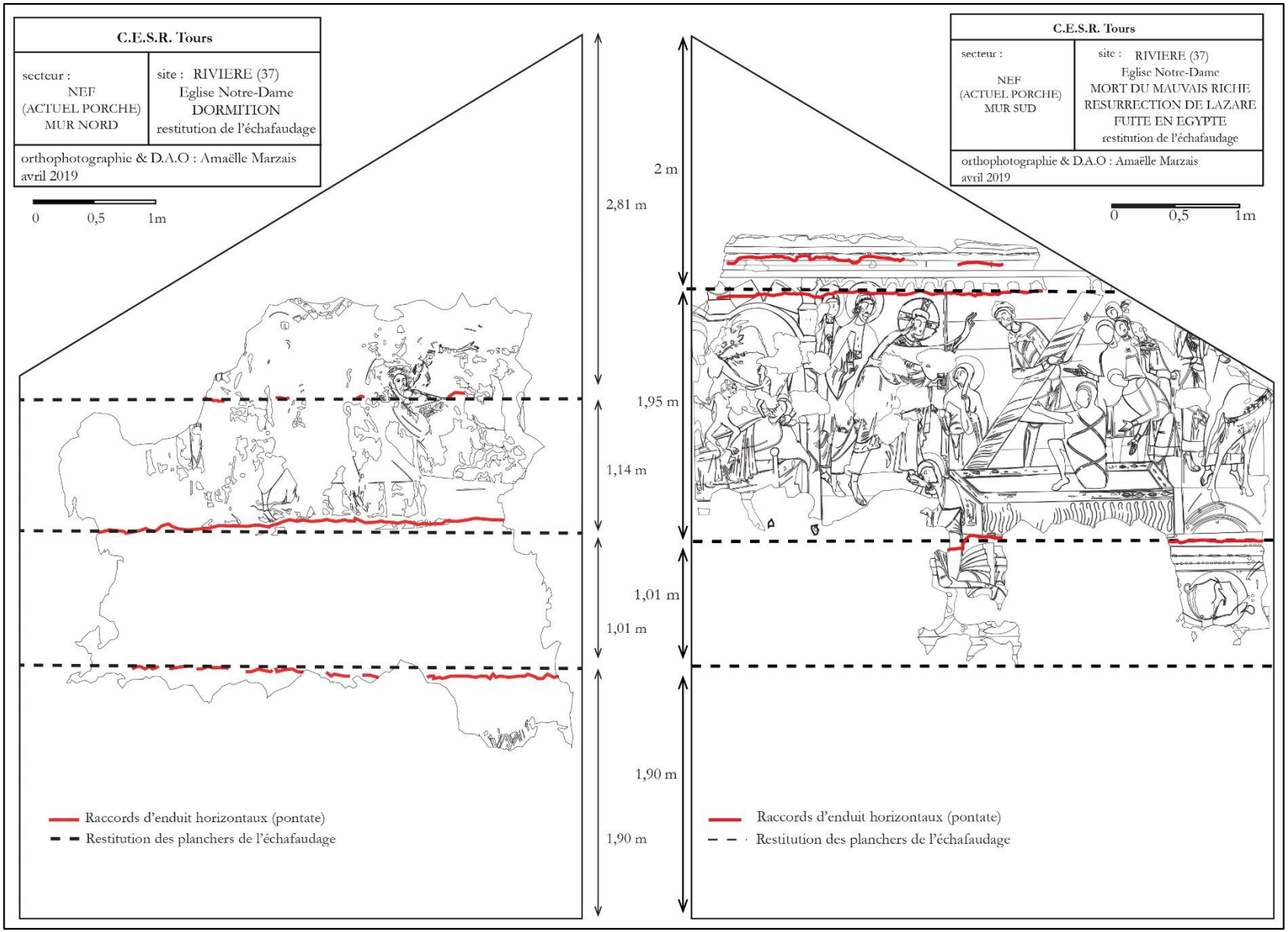
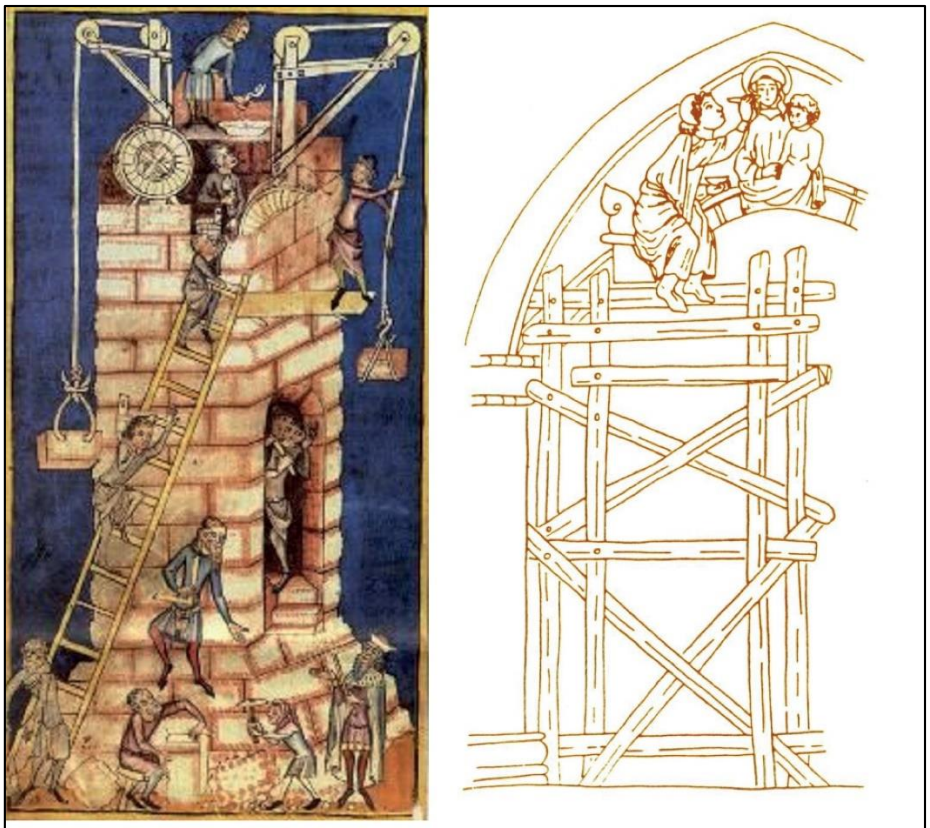


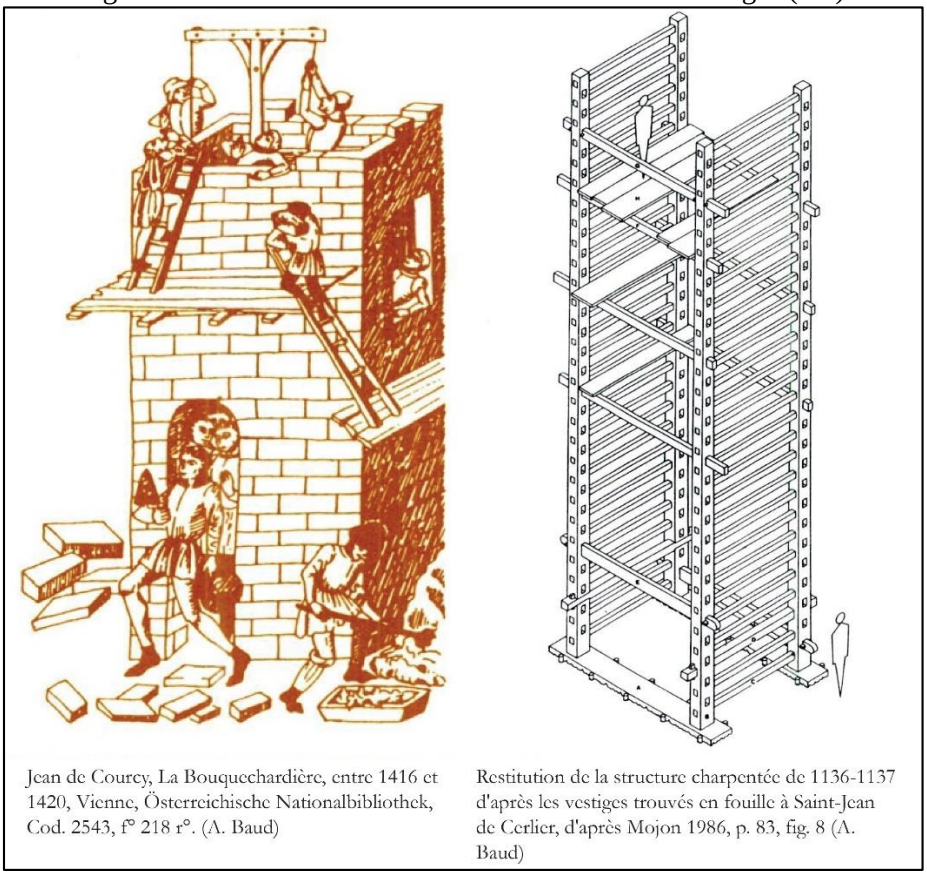
Fig. 56 : Relevés avec une proposition de restitution des niveaux de planchers des échafaudages, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Construction médiévale à Altemberg, vers 1340-1350, Zurich, Zentralbibliothek Ms. Rh 15, fol. 6v. (E. Jeannin)

Alphonse le Sage, Cantigas de María, vers 1280, Madrid, Escorial, Biblioteca real, Ms. T. I, 1, d'après G. Binding 1987, n° 299 (A. Baud)

Fig. 57 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (1/3)



Jean de Courcy, La Bouquechardière, entre 1416 et 1420, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2543, f° 218 r°. (A. Baud)

Restitution de la structure charpentée de 1136-1137 d'après les vestiges trouvés en fouille à Saint-Jean de Cerlier, d'après Mojon 1986, p. 83, fig. 8 (A. Baud)

Fig. 58 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (2/3)

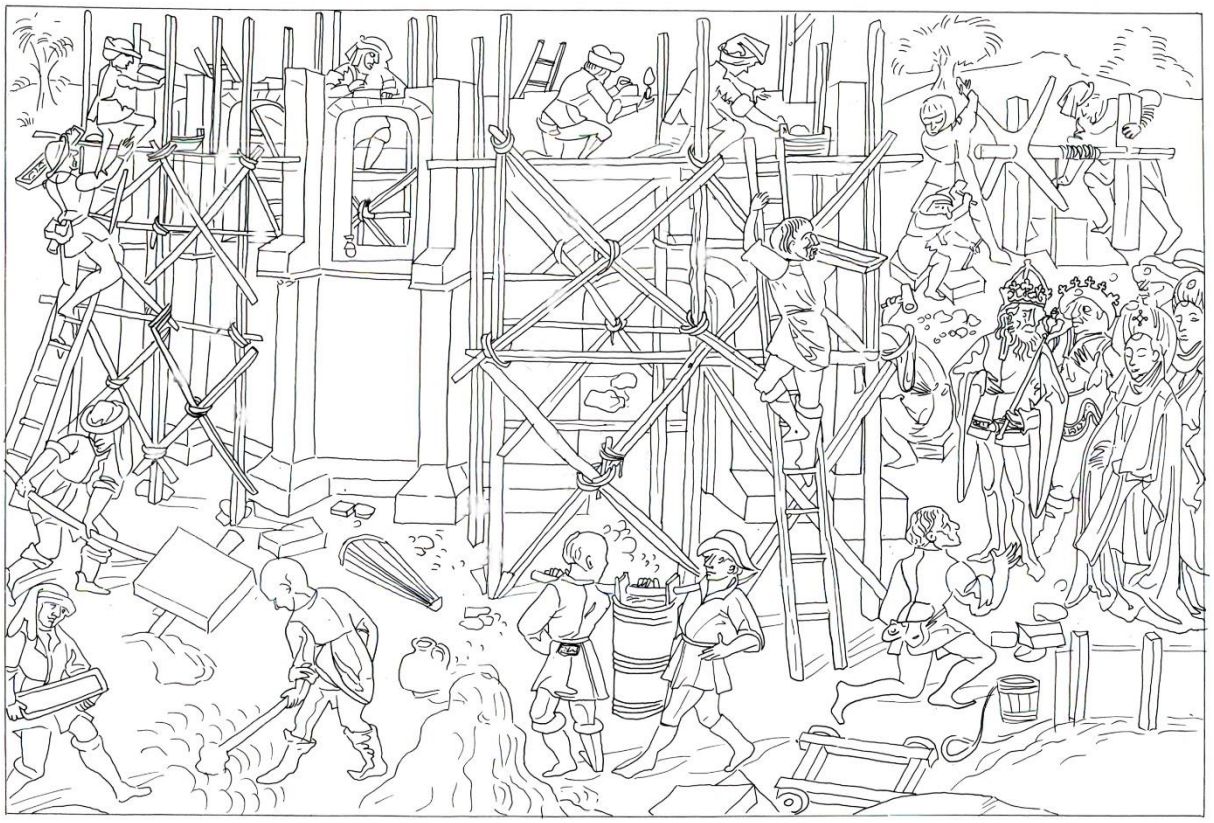
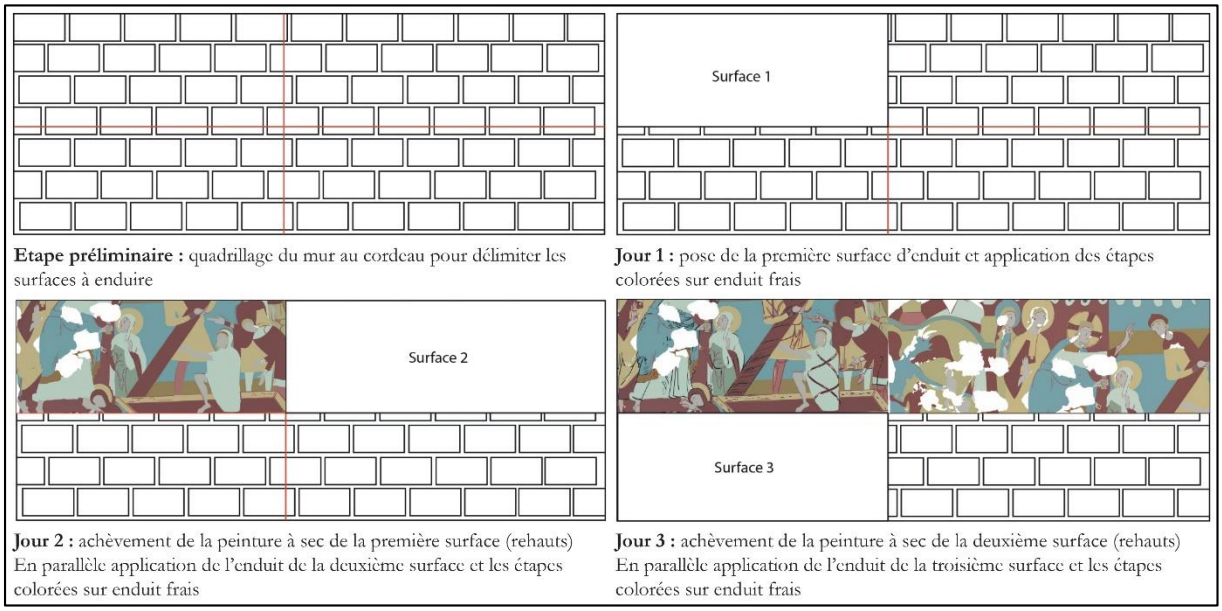


Fig. 59 : Dessins et enluminures montrant des échafaudages (3/3)



Etape préliminaire : quadrillage du mur au cordeau pour délimiter les surfaces à enduire

Jour 1 : pose de la première surface d'enduit et application des étapes colorées sur enduit frais

Jour 2 : achèvement de la peinture à sec de la première surface (rehauts) En parallèle application de l'enduit de la deuxième surface et les étapes colorées sur enduit frais

Jour 3 : achèvement de la peinture à sec de la deuxième surface (rehauts) En parallèle application de l'enduit de la troisième surface et les étapes colorées sur enduit frais

Fig. 60 : Proposition schématique de la restitution de la mise en œuvre des peintures, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Fig. 61 : Photographies de deux raccords d'enduit avec des traces de peinture, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Fig. 62 : Photographies des carnations traitées avec et sans *verdaccio*, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Fig. 63 : Photographie des traces de brosses dans le badigeon et dans la couche picturale, Sorigny, église Saint-Pierre-ès-Liens (campagne 1)



Fig. 64 : Photographies de deux poils de pinceau emprisonnés dans la couche picturale, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Fig. 65 : Photographie de la Crucifixion avec les numéros indiquant l'ordre réalisation des personnages, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 8)

Chapitre 6



Fig. 66 : Photographies montrant l'utilisation de la couleur verte

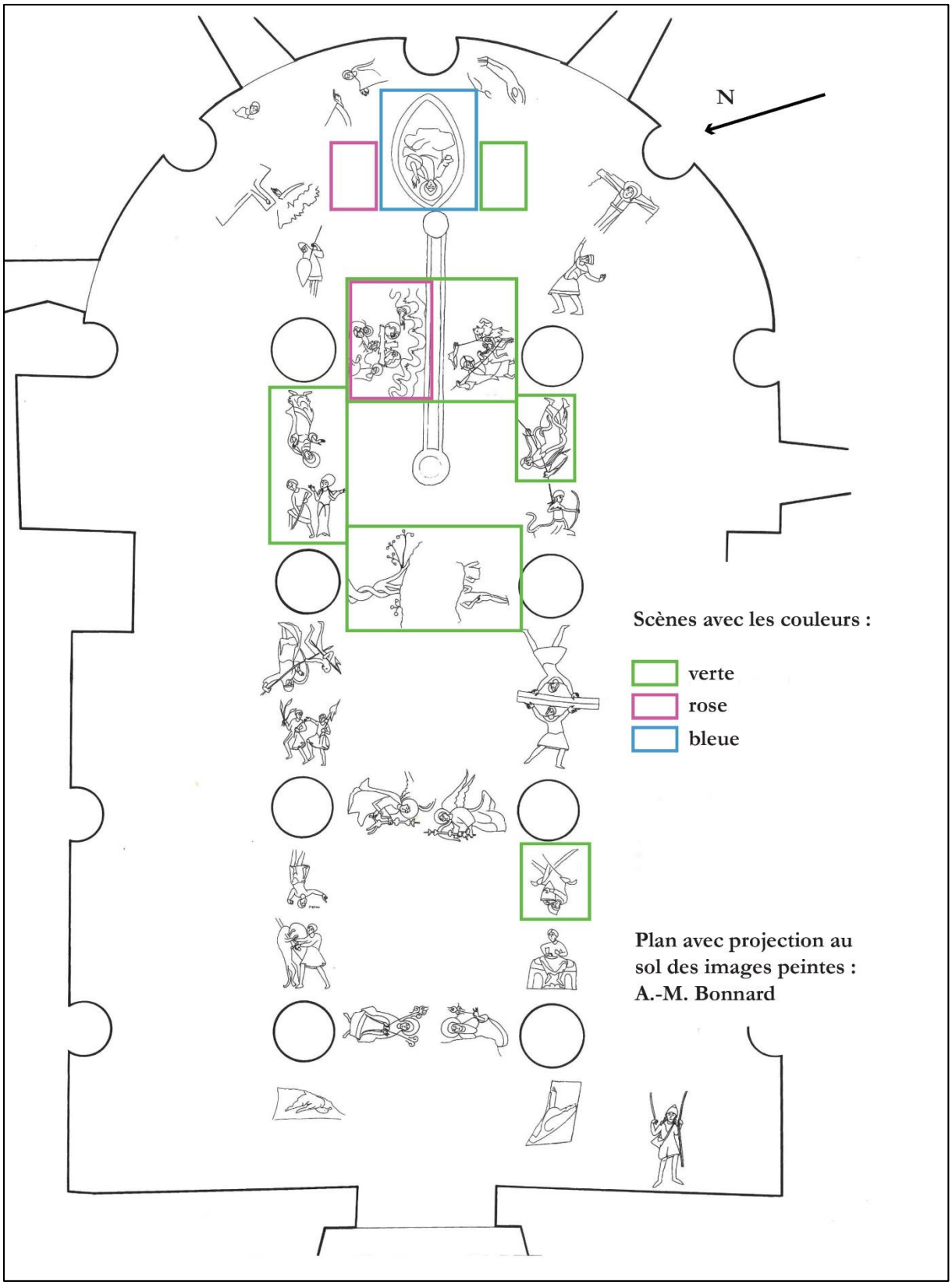
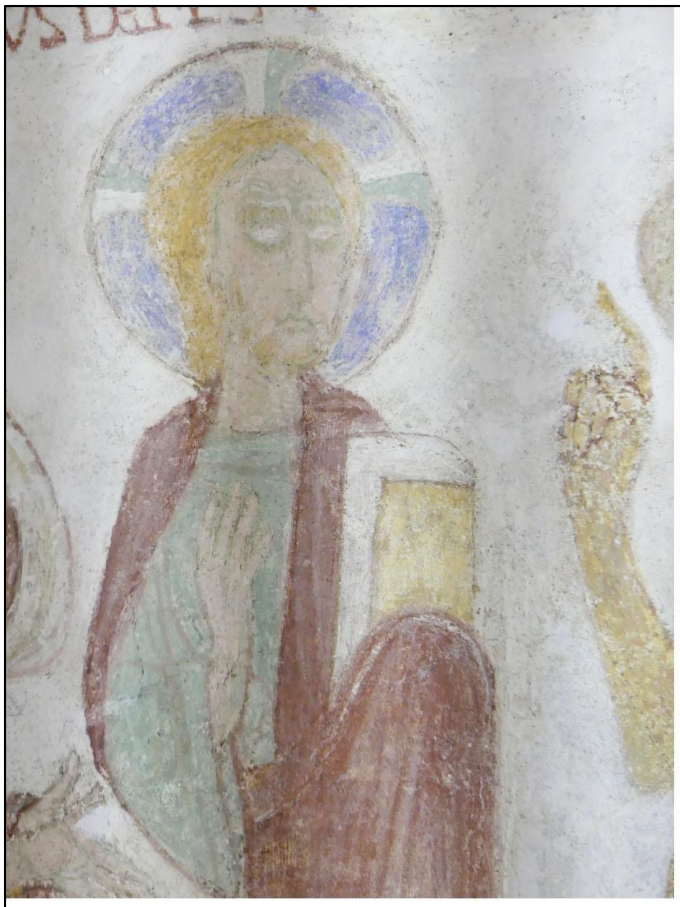
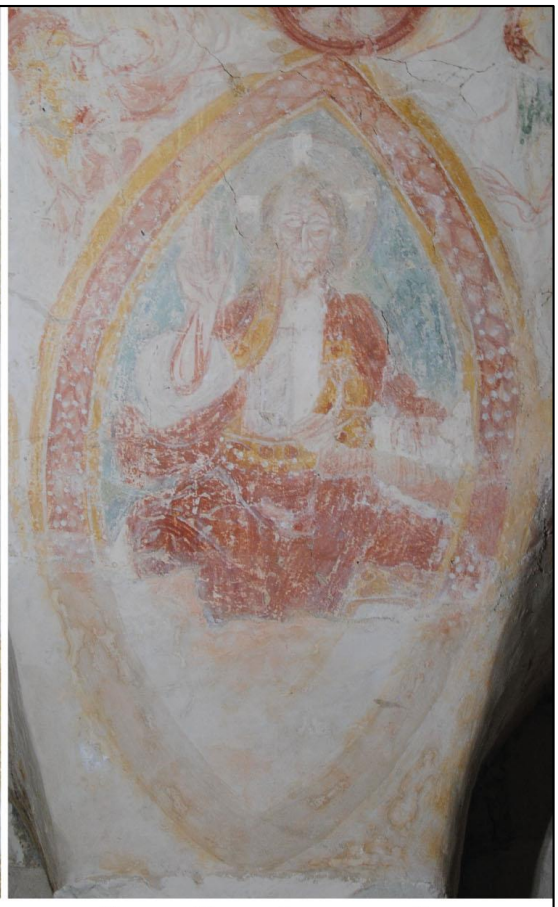


Fig. 67 : Plan avec localisation de l'utilisation des couleurs vertes, roses et bleues, Tavant, crypte de l'église Saint-Nicolas (campagne 2)



Eglise Saint-Martin, Lignières (campagne 1)



Crypte, Tavant (campagne 2)



Chapelle du Liget, Sennevières (campagne 1)

Fig. 68 : Photographies montrant l'utilisation de la couleur bleue

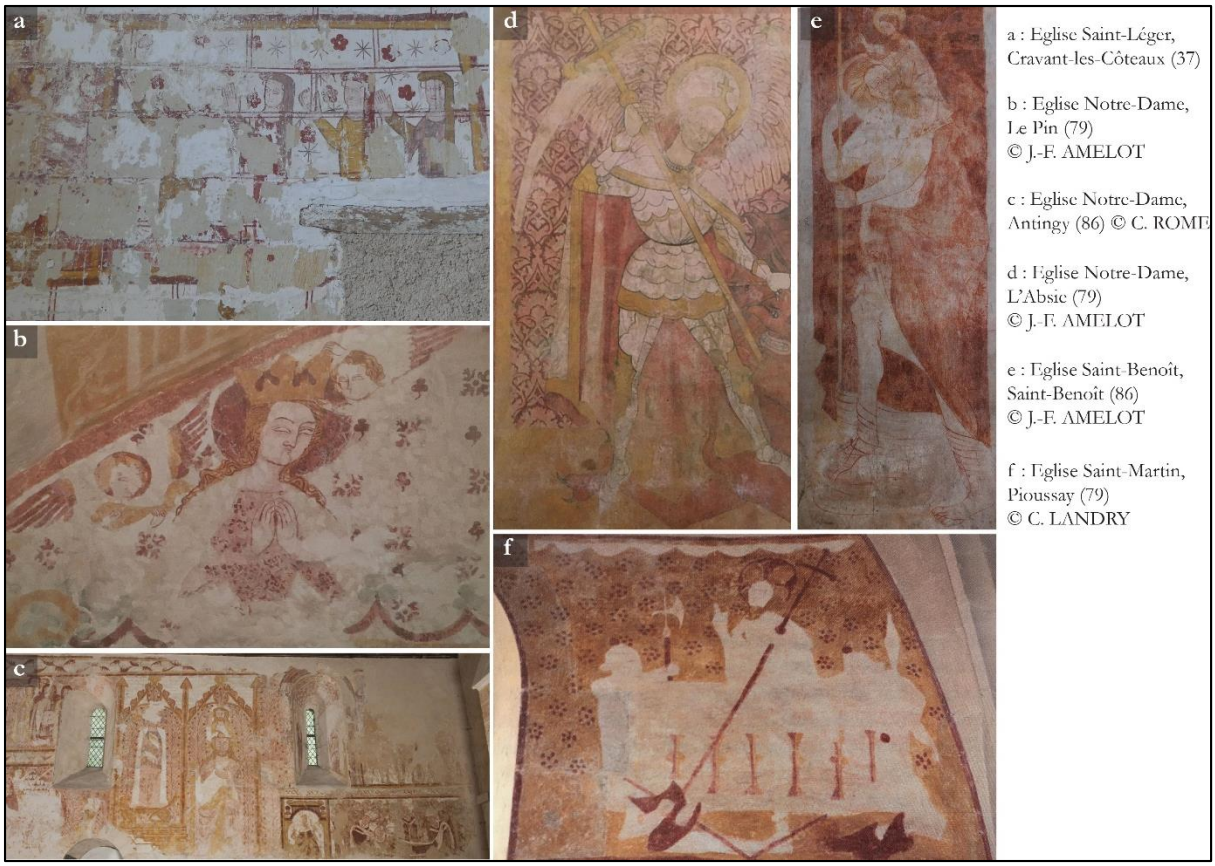


Fig. 69 : Photographies montrant l'utilisation d'une palette chromatique composée de rouges et de jaunes

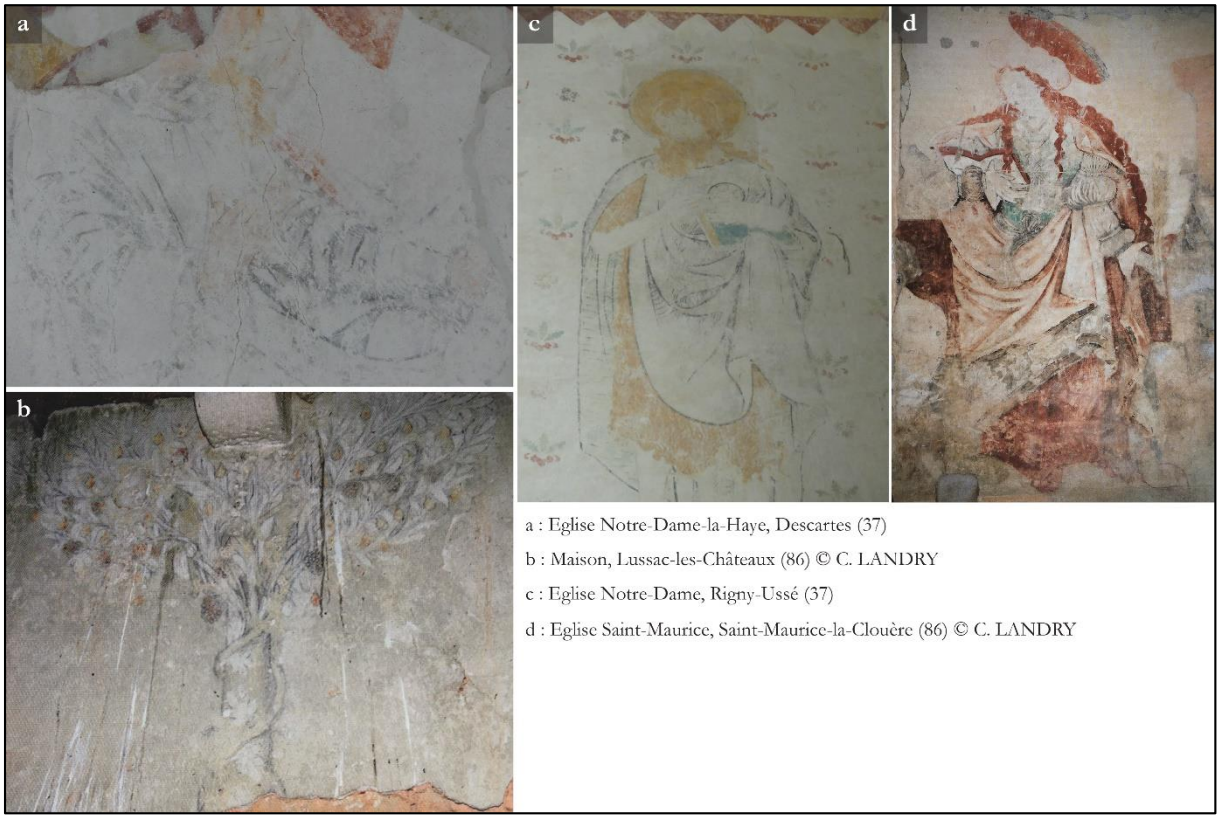


Fig. 70 : Photographies montrant l'utilisation d'une palette chromatique composée de nuances de gris



a : Christ, chapelle du Liget, Sennevières (37)

b : Pêche miraculeuse, abbaye de la Trinité, Vendôme (41)

c : Ange, Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)

d : Christ en majesté, église Saint-Julien, Brioude (43) © A. FRICH

e : Ermite, église du Sau -veur, Calendžikha (Géorgie

Fig. 71 : Photographies du pseudo-*verdaccio*

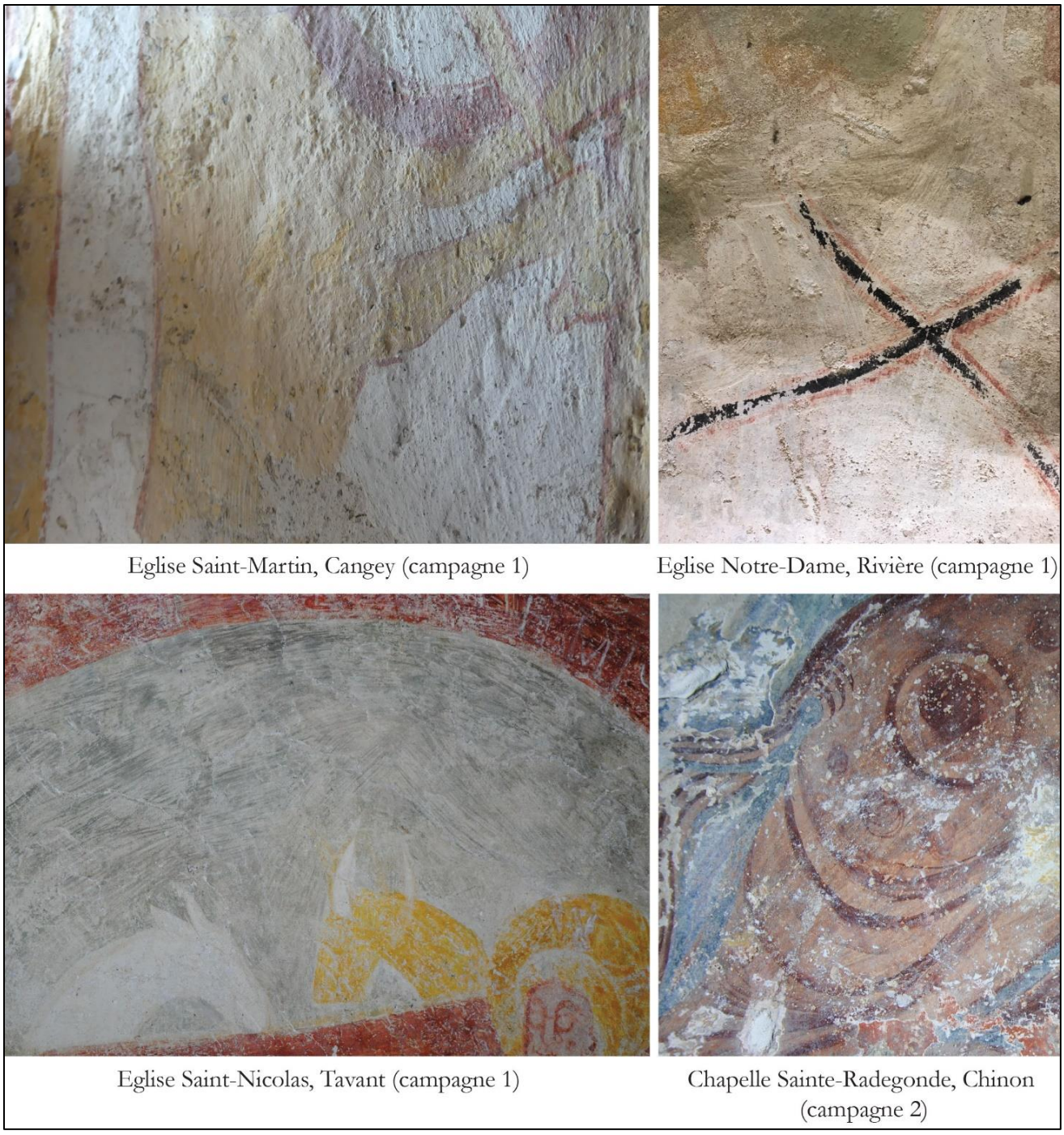


Fig. 72a : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (1/3)



Eglise Notre-Dame, Cormery (campagne 1)



Eglise Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 4)

Fig. 72b : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (2/3)



Fig. 72c : Photographies des traces de pinceaux laissées dans le badigeon et dans la couche picturale (3/3)



Beaulieu-les-Loches (campagne 3)



Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2)



Cravant-les-Côteaux (campagne 7)



Tours (campagne 4)



Descartes (campagne 5)

Fig. 73a : Photographies des différents motifs appliqués au pochoir (1/2)



Rigny-Ussé (campagne 4)



Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5)

Fig. 73b : Photographies des différents motifs appliqués au pochoir (1/2)



Fig. 74 : Photographie des trous laissés par les cabochons, du fermail et des traces de dorure, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 2)



Fig. 75 : Photographies de deux brocarts appliqués en lumière naturelle et rasante, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 7) et Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 5)



Prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (campagne 2)

Fig. 76 : Photographie de la *sinopia*, Azay sur Cher, prieuré Saint-Jean-du-Grais (campagne 2)

Chapitre 7

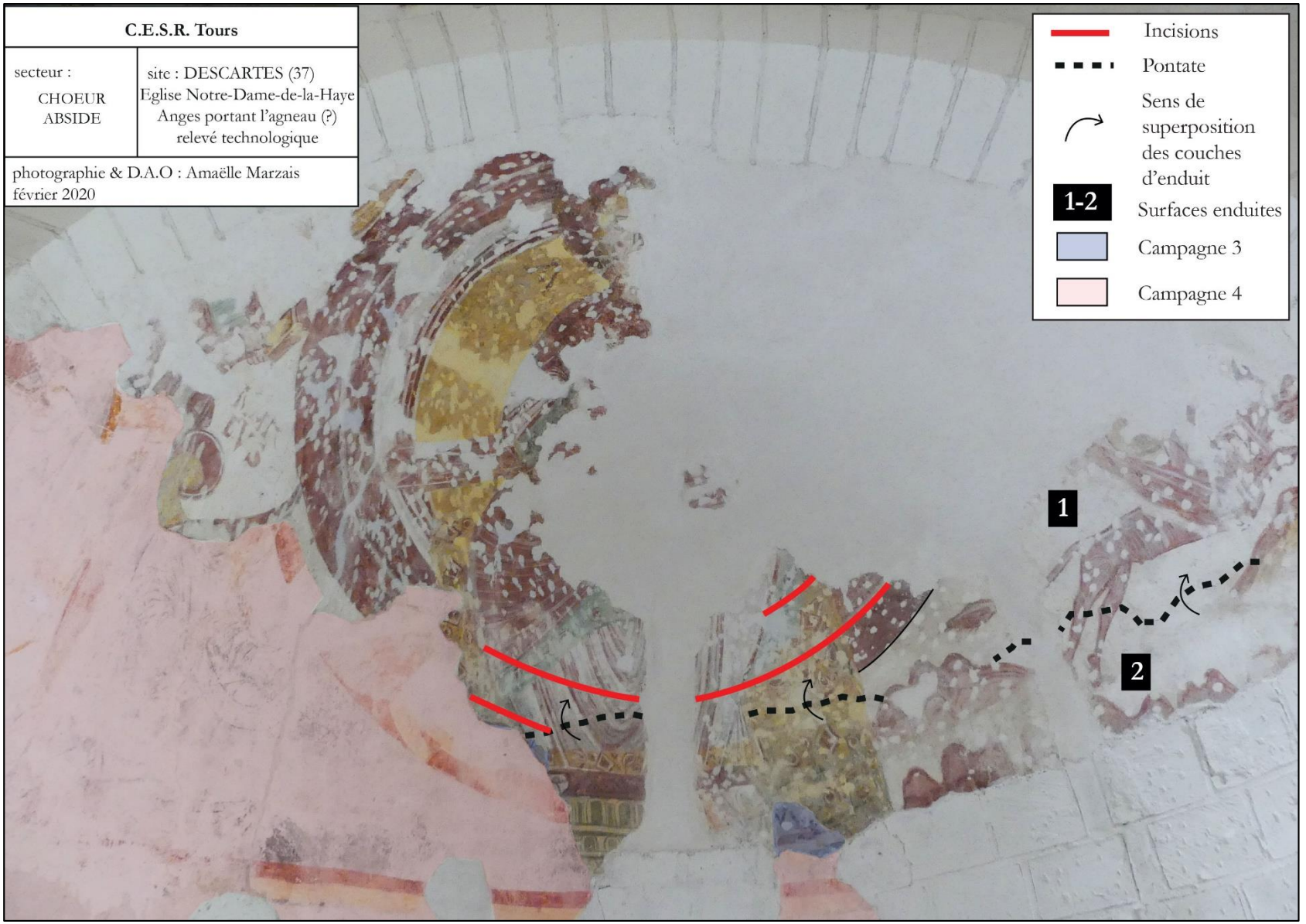


Fig. 77 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit du Christ en majesté, Descartes, église Notre-Dame-de-la-Haye (campagne 2)

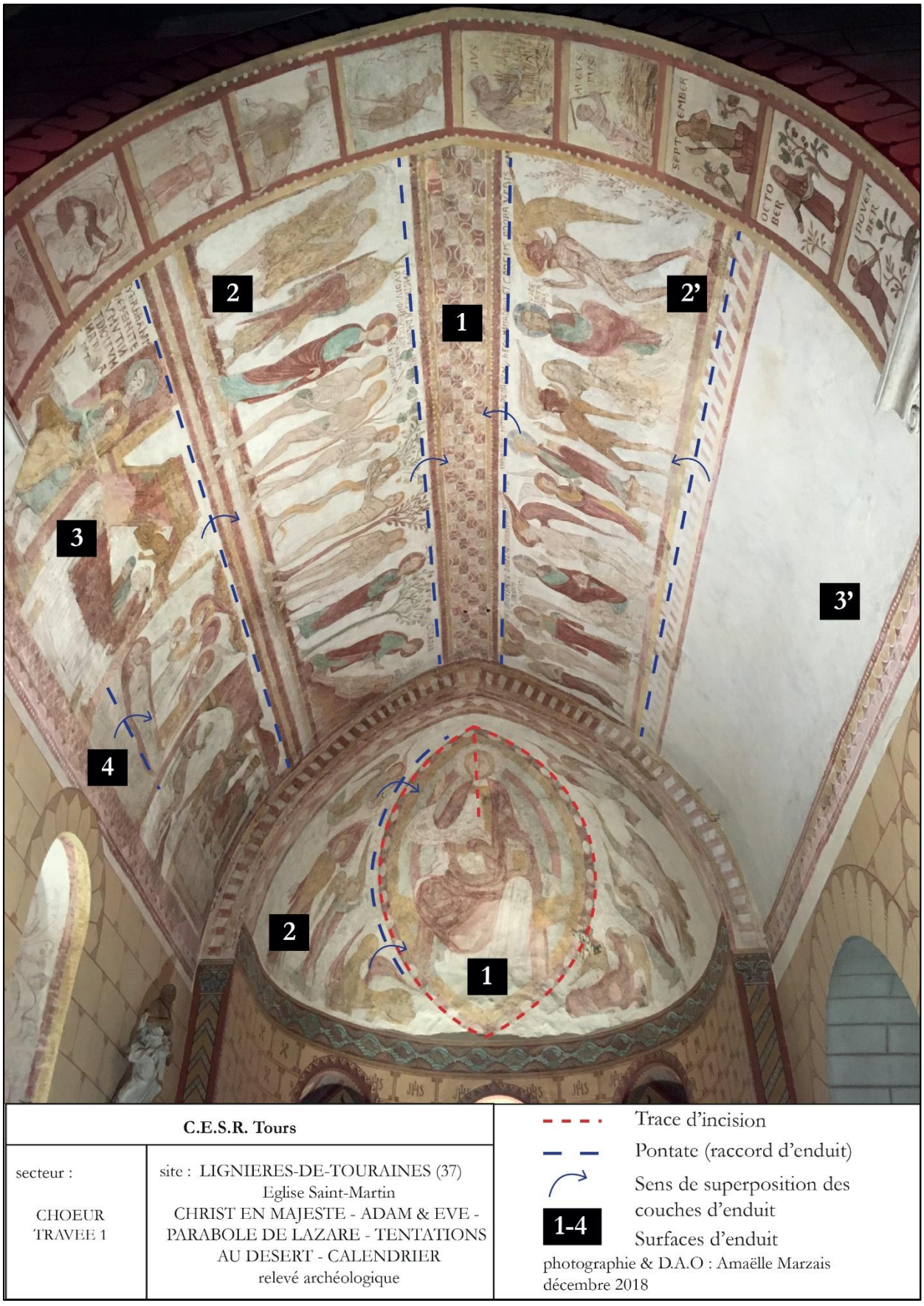
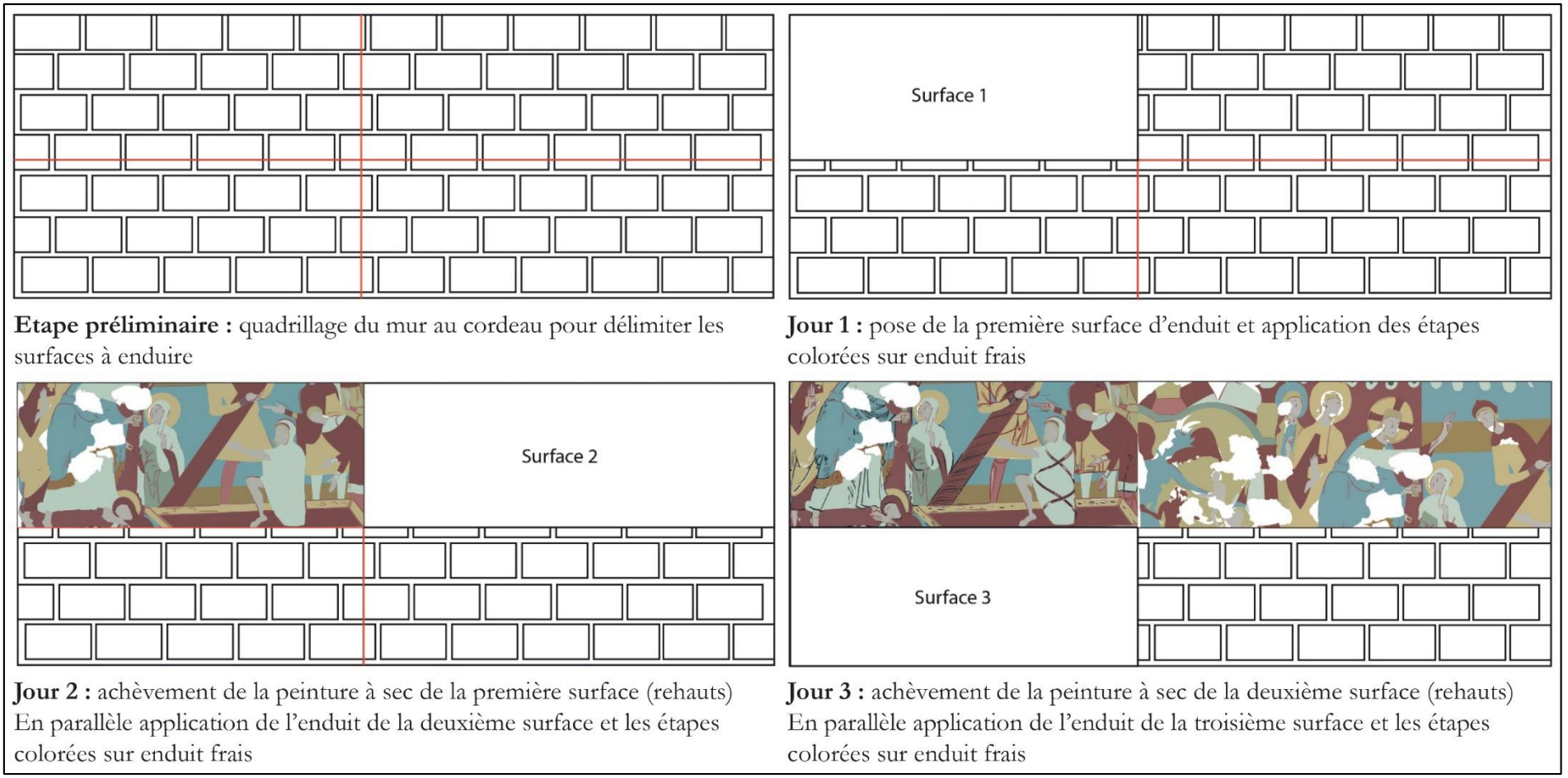


Fig. 78 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit du chœur, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)



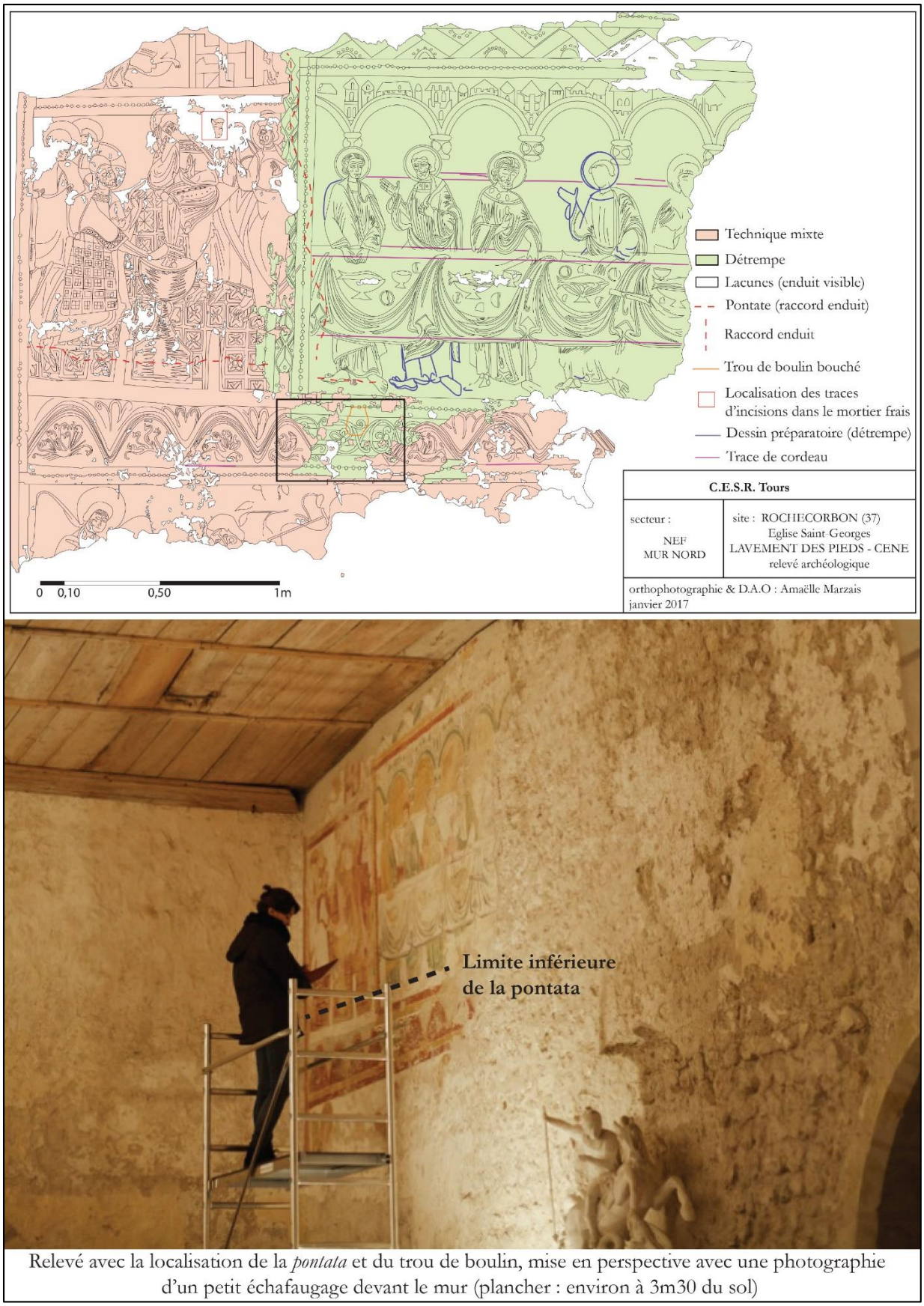
Etape préliminaire : quadrillage du mur au cordeau pour délimiter les surfaces à enduire

Jour 1 : pose de la première surface d'enduit et application des étapes colorées sur enduit frais

Jour 2 : achèvement de la peinture à sec de la première surface (rehauts) En parallèle application de l'enduit de la deuxième surface et les étapes colorées sur enduit frais

Jour 3 : achèvement de la peinture à sec de la deuxième surface (rehauts) En parallèle application de l'enduit de la troisième surface et les étapes colorées sur enduit frais

Fig. 79 : Proposition schématique de la restitution de la mise en œuvre des peintures de la nef, Rivière, église Notre-Dame (campagne 1)



Relevé avec la localisation de la *pontata* et du trou de boulin, mise en perspective avec une photographie d'un petit échafaugage devant le mur (plancher : environ à 3m30 du sol)

Fig. 80 : Relevé technologique et photographie mettant en perspective la localisation de la limite inférieure de la *pontata* avec un petit échafaudage récent, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Fig. 81 : Photographie du registre supérieur de la Crucifixion avec l'indication de l'ordre de réalisation des personnages, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 8)

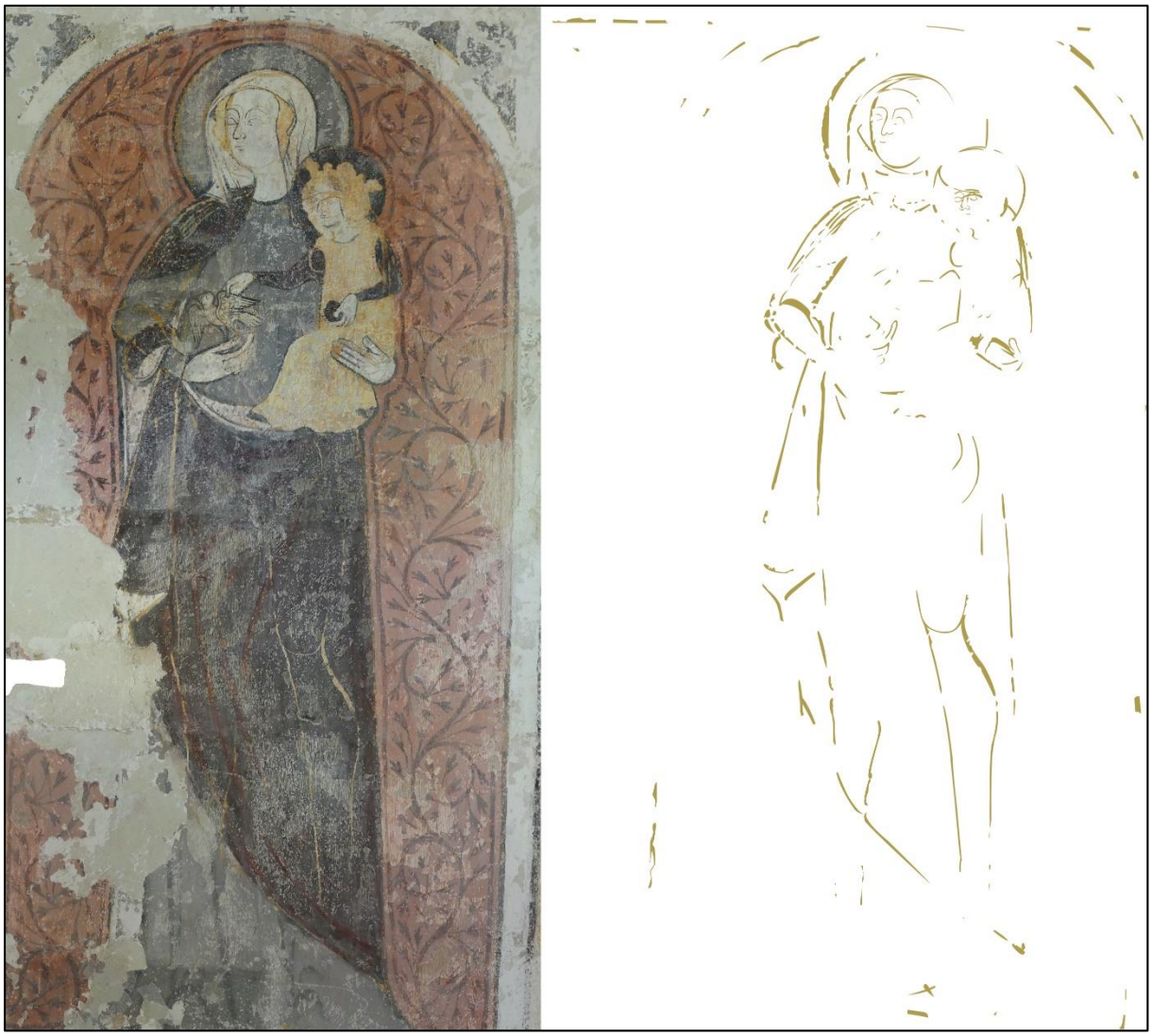


Fig. 82 : Photographie et relevé du dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant, Rigny-Ussé, église Notre-Dame (campagne 3)



Fig. 83 : Photographie du dessin préparatoire, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 5)



Fig. 84 : Photographie d'un glacis sur la joue de saint Martin, Tours, cathédrale Saint-Gatien (campagne 3)



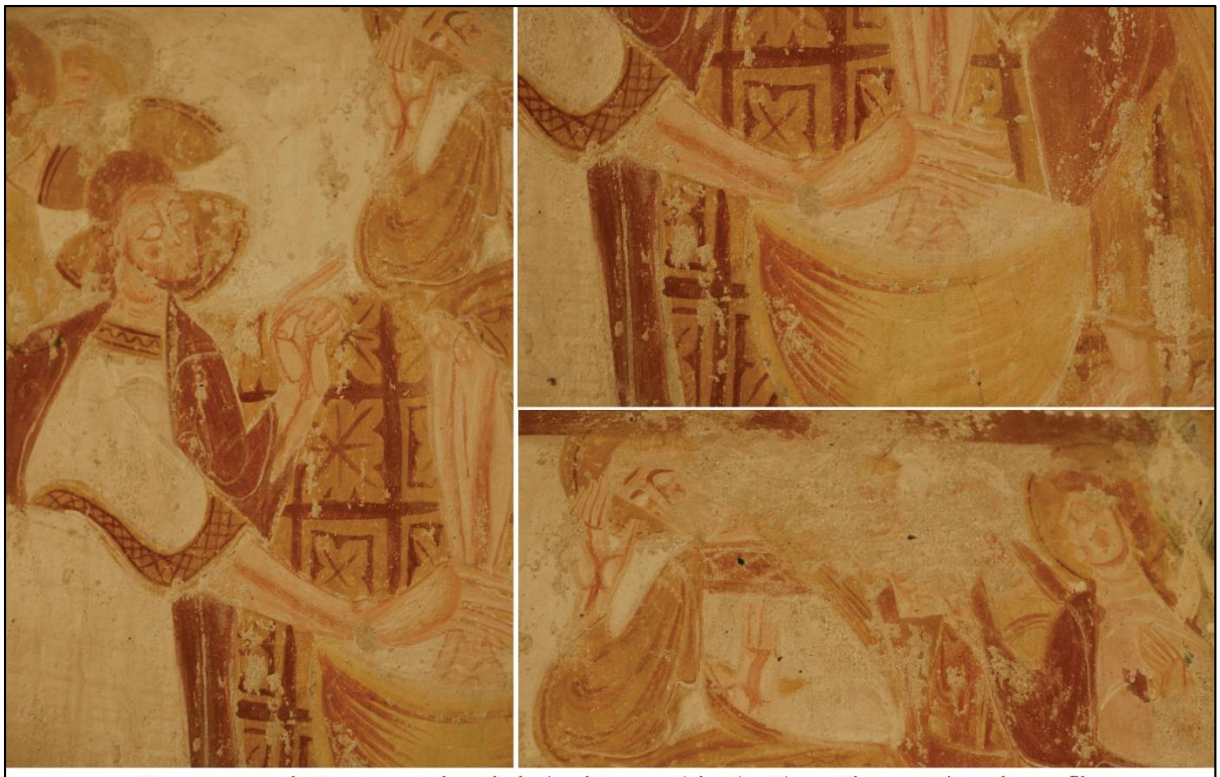
Fig. 85 : Photographie d’un brocart appliqué, Saint-Christophe-sur-le-Nais, église Saint-Christophe (campagne 7)



Fig. 86 : Photographie du Lavement des pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Fig. 87 : Photographies des visages du Lavement pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)



Personnages du Lavement des pieds (registre supérieur) : Jésus, Pierre, apôtre de profil



Personnage du registre inférieur : ange

Fig. 88 : Photographies des mains du Lavement pieds et du registre inférieur, Rochecorbon, église Saint-Georges (campagne 3)

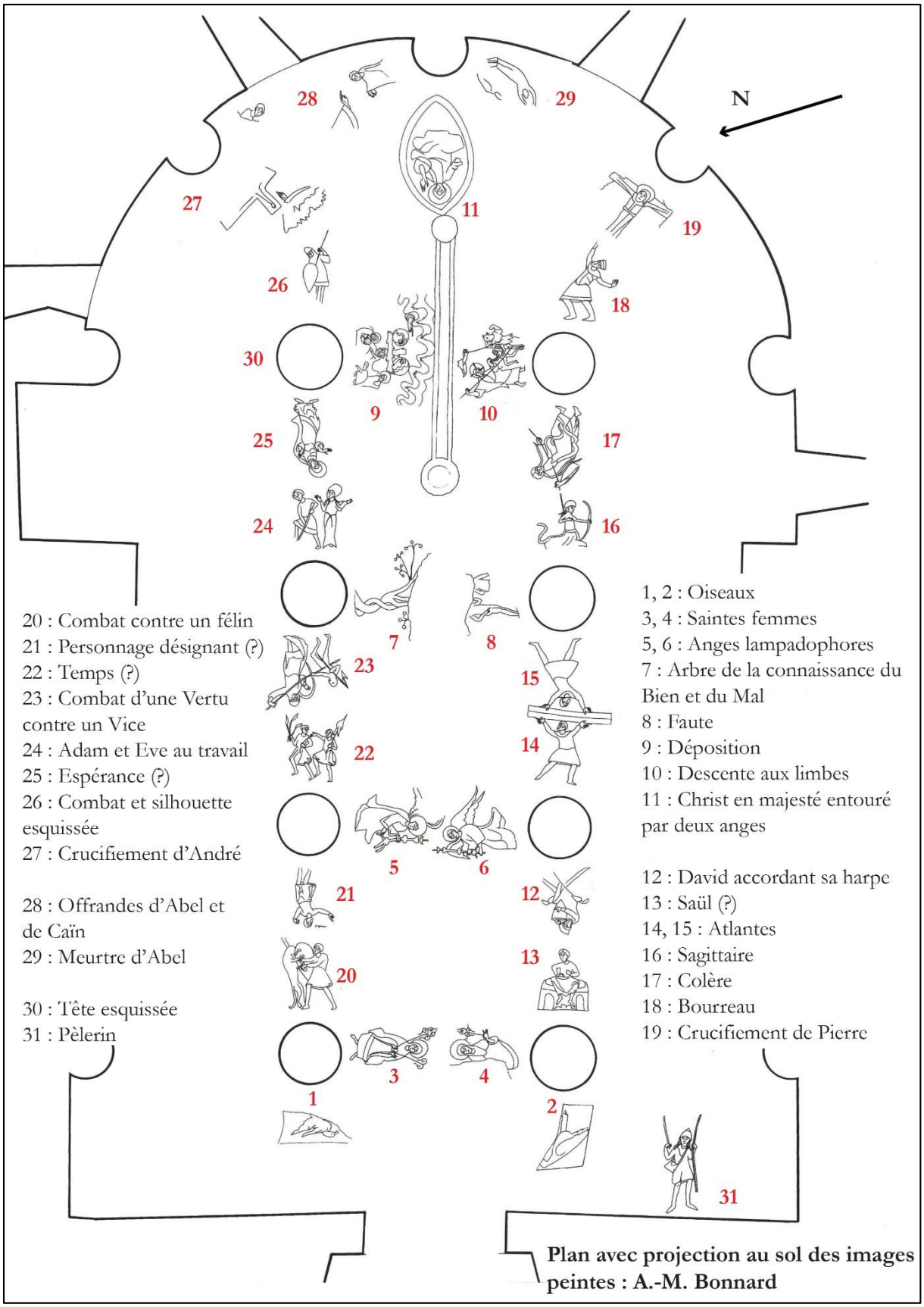


Fig. 89 : Plan avec localisation des scènes peintes, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Fig. 90 : Photographies de plusieurs visages, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Scènes 20 et 21 : David combattant un lion (20) ; personnage (21)

Scènes 24 et 25 : Travail d'Adam et d'Eve (24) ; Sainte (25)

Scène 10 : Descente aux limbes

Fig. 91 : Photographies de plusieurs plis, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Scène 9 : Déposition de la croix



Scène 10 : Descente aux limbes



Scène 11 : Christ en majesté

Fig. 92 : Photographies des scènes 9, 10 et 11, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Fig. 93 : Photographies des scènes 16, 17, 24 et 25, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Fig. 94 : Photographies des scènes 3, 4, 14, 15, 22 et 23, Tavant, église Saint-Nicolas (campagne 2)



Fig. 95 : Photographie du chœur, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)



Fig. 96 : Photographies du Calendrier, de la Majestas Domini, ainsi que de Caïn et d'Abel, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)



La Chute, berceau, côté nord, registre supérieur

Christ en majesté, abside

Tentation, berceau, côté sud, registre supérieur

Abraham, berceau, côté nord, registre inférieur

Calendrier, arc triomphal

Abel, baie axiale

Fig. 97 : Photographies des différentes graphies, Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin (campagne 1)

Chapitre 8

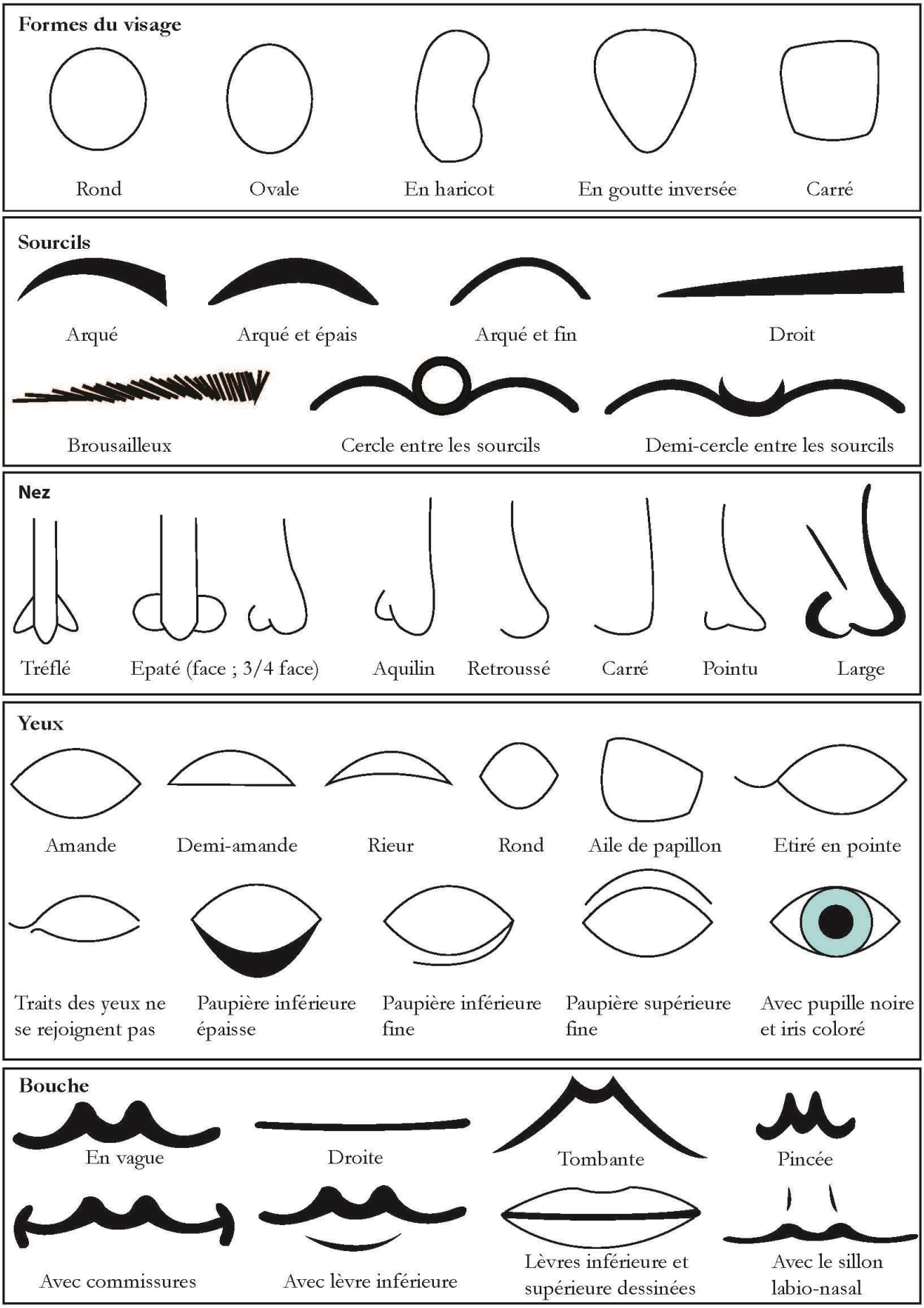


Fig. 98 : Répertoire formel : les traits du visage

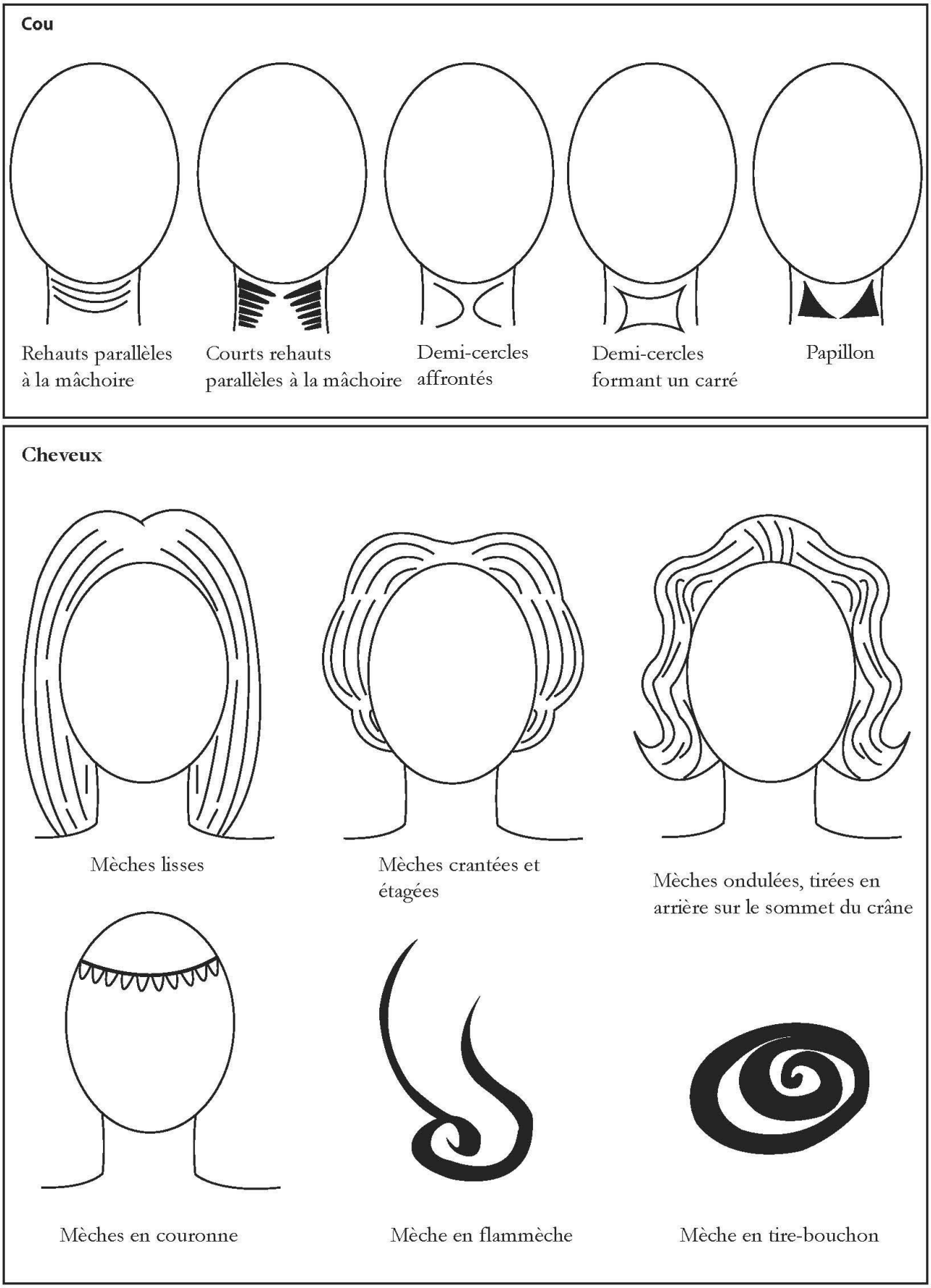


Fig. 99 : Répertoire formel : le cou et les cheveux

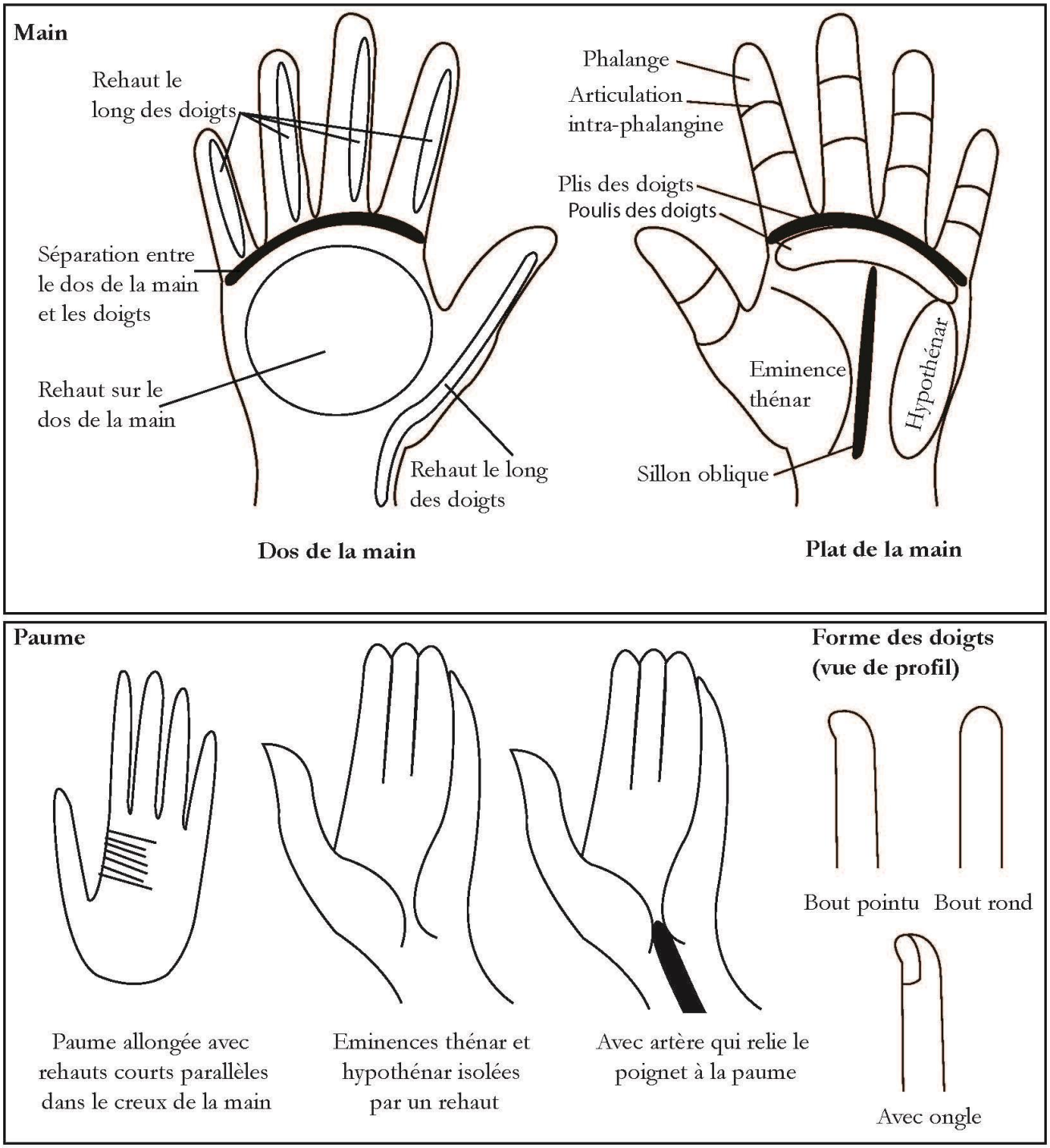


Fig. 100 : Répertoire formel : les mains

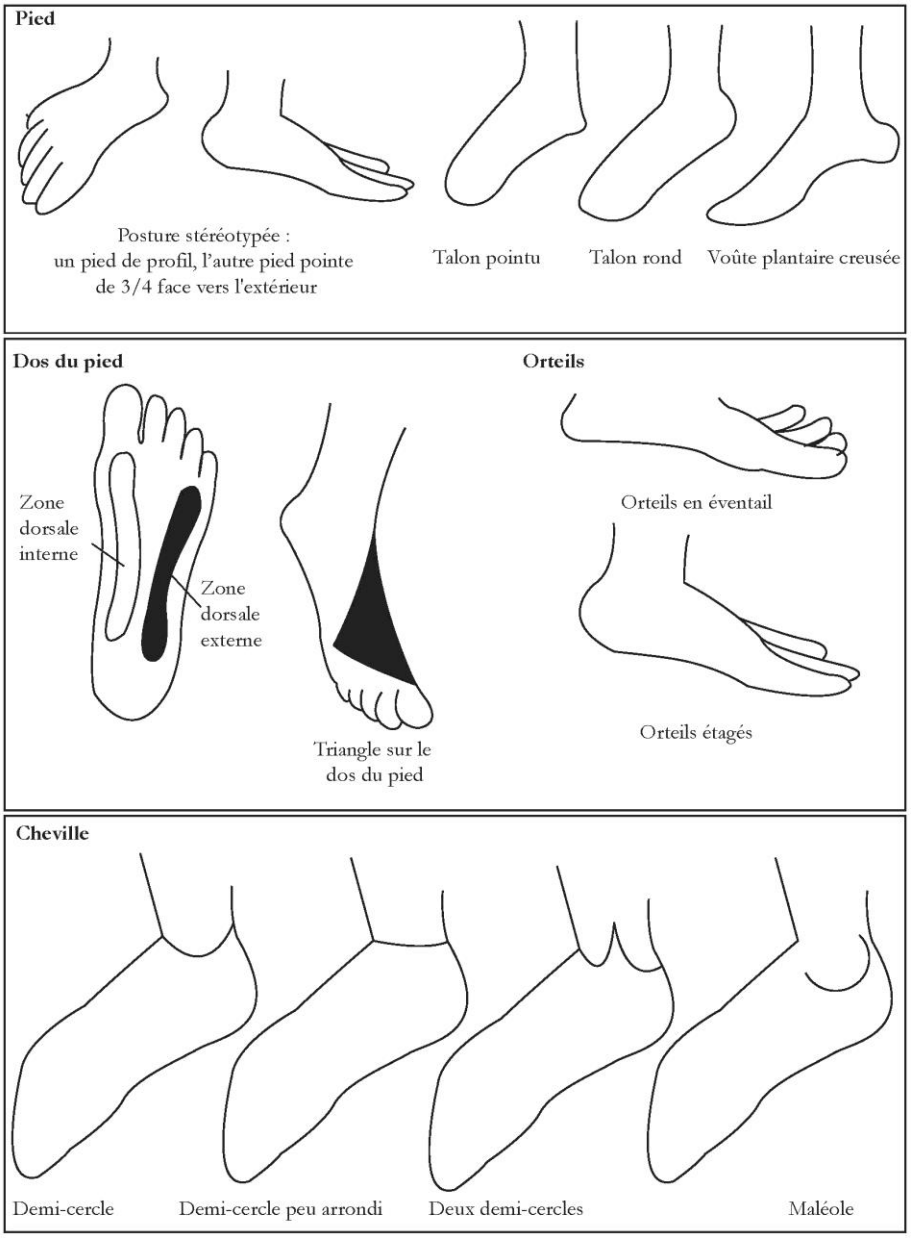


Fig. 101 : Répertoire formel : les pieds

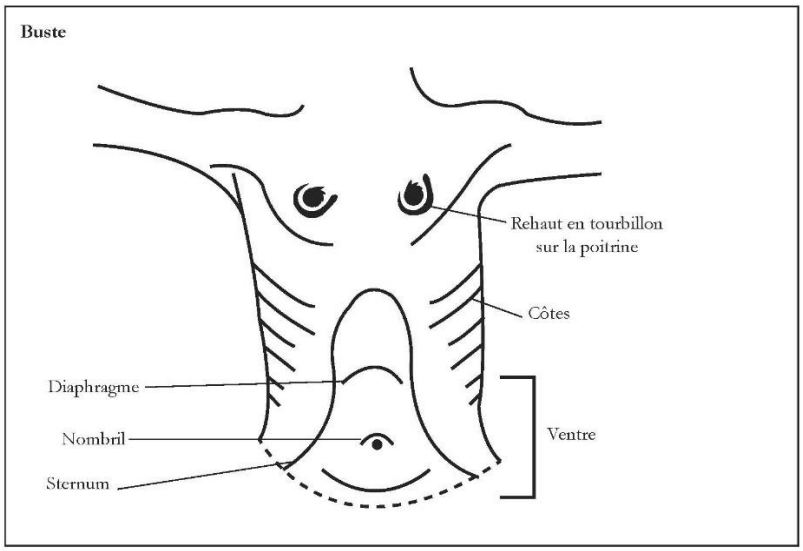


Fig. 102 : Répertoire formel : le buste

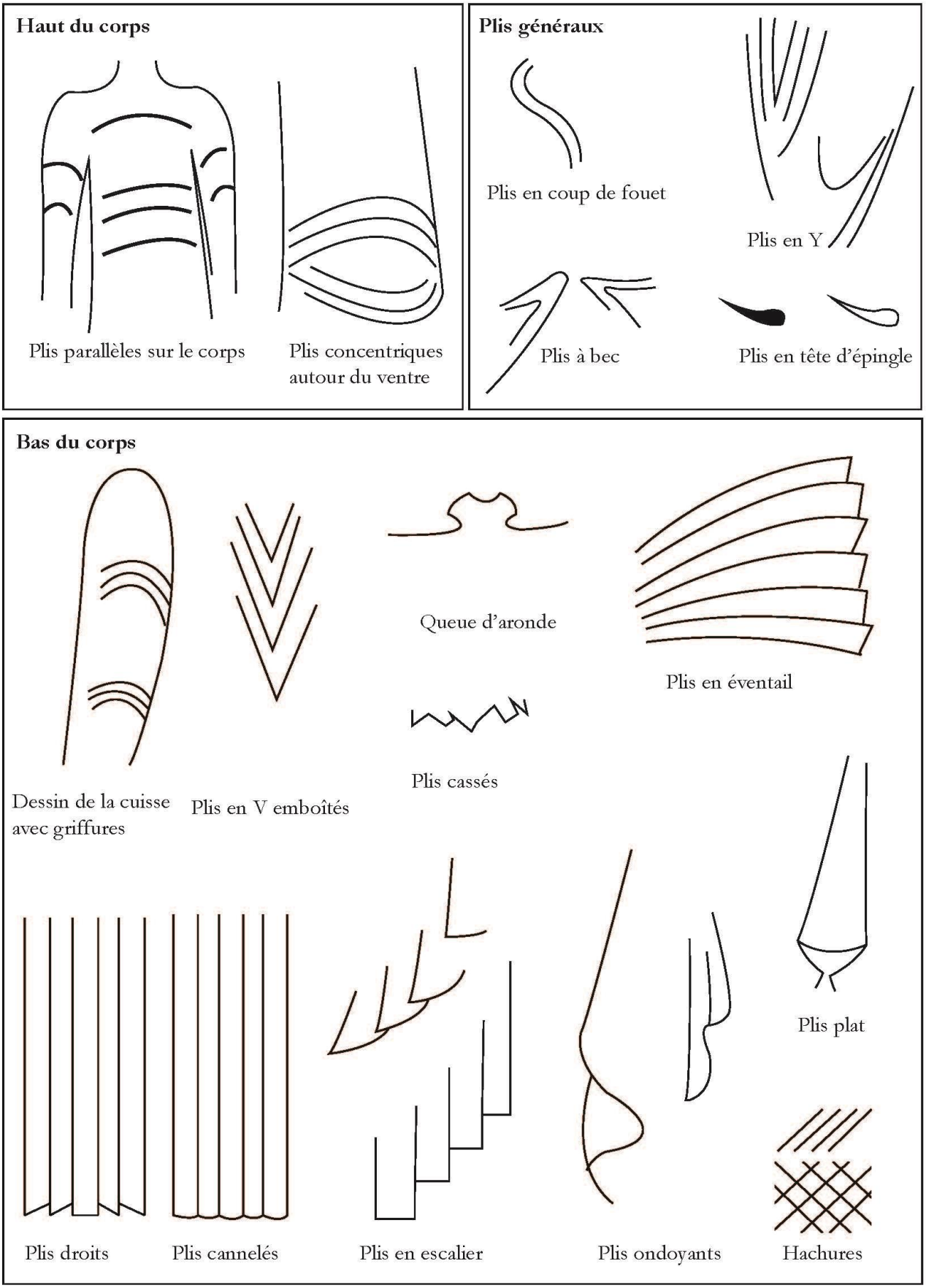


Fig. 103 : Répertoire formel : les drapés

Fig. 104 : Récapitulatif des groupes

VISAGE

Groupe 1

Caractéristiques globales : multiplication des rehauts colorés et blancs ; pommettes colorées en rouge ; modelé à plusieurs couleurs ; rehauts utilisés en juxtaposition ; chevelure dense, lisse et séparée par une raie

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagne 3), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagne 1), Parçay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières (campagne 1) et la chapelle du Liget (campagne 1)

Technique employée : Technique mixte issue de la fresque ; *verdaccio* (occasionnel) ; pseudo-*verdaccio* (occasionnel)

Groupe 2

Caractéristiques globales : apparition de la forme en haricot pour le contour du visage ; quelques rehauts blancs ; vigoureux cerne ; chevelure dense constituée de mèches crantées et étagées

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagne 4), Azay-sur-Cher (campagne 3), Cravant-les-Côteaux (campagne 5), chapelle de Chinon (campagne 2)

Technique employée : Technique mixte issue de la fresque (occasionnel) ; détrempe sur badigeon de chaux

Groupe 3

Caractéristiques globales : yeux en amande ; début des yeux en demi-amande ; disparition des rehauts blancs et colorés pour modeler le visage ; chevelure dense séparées en mèches ondulées ; début de mèches bouclés en tire-bouchon ; épais cerne noir pour les contours ; traits du visage dessinés en noir ; absence de modelé ; traitement graphique

Peintures correspondantes : Collégiale de Chinon (campagne 4), chapelle de Chinon (campagne 3), Cormery (campagne 1), Descartes (campagne 3), Sorigny (campagne 1), Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4)

Technique employée : Détrempe sur enduit et/ou sur badigeon de chaux

Groupe 4

Caractéristiques globales : pas de forme de visage en haricot ; sourcils très fins et arqués ; nez souvent aquilin ; pas de rehauts sur le front, le nez et le cou ; yeux en demi-amande ; utilisation moins courante des yeux en amande ; apparition du dessin et de la coloration de l'iris ; apparition des pommettes roses traitées avec des glacis ; bouches colorées ; traitement de la chevelure proche du groupe 3 mais avec plus de finesse et de souplesse ; utilisation ponctuelle de lumières dans la chevelure ; barbes avec des mèches en flammèches ; fin cerne noir ou rouge
Peintures correspondantes : Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2), Tours (campagnes 1, 2, 3), Azay-le-Rideau (campagne 3), Rochecorbon (campagne 5), Rigny-Ussé (campagne 3)
Technique employée : détrempe ; technique mixte issue de la fresque et peinture à l'huile/ œuf (rare) ; glacis

Groupe 5

Caractéristiques globales : visage carré ; absence de modelé ; pupilles noires pour un contour rouge ; épais cerne rouge ; épaisses mèches ondulées
Peintures correspondantes : Collégiale de Chinon (campagne 6), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), Cravant-les-Côteaux (campagne 7)
Technique employée : détrempe

Groupe 6

Caractéristiques globales : visage arrondi ; pas de forme en haricot ou carrée ; apparition des sourcils broussailleux (ponctuel) ; iris dessinée et colorée ; rides d'expression ; mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut ; modelé principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières ; oreilles détaillées ; traits du visage proportionnés ; recherche de vraisemblance
Peintures correspondantes : Descartes (campagne 4), Rigny-Ussé (campagne 4), Tours (campagnes 4, 5), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8)
Technique employée : détrempe ; glacis

Visages non visibles, pas assez visibles ou trop restaurés

Cangey (campagne 1), Collégiale de Chinon (campagnes 2, 3bis, 5, 7), Rivière (campagne 2), Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9), Azay-le-Rideau (campagne 1), Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), Cormery (campagne 2), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), Tours (campagnes 6, 7)

ANATOMIE

Groupe 1

Caractéristiques globales : silhouettes rigides ; corps secs et musculeux ; anatomie détaillée avec les muscles et les os ; grandes mains et grands pieds ; ventre rond ; dessin des poignets et chevilles ; mains aux doigts allongés à bout rond ou pointu ; nombreux rehauts colorés et blancs sur les mains et les pieds ; minutie descriptive importante ; pieds aux orteils allongés ; modelé à plusieurs couleurs avec des rehauts juxtaposés

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagnes 3, 4), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagne 1), Parçay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières (campagne 1) et la chapelle du Liget (campagne 1)

Technique employée : Technique mixte issue de la fresque ; pseudo-*verdaccio* (occasionnel) ; détrempe (rare)

Groupe 2

Caractéristiques globales : silhouettes assez rigides et trapues ; jambes courtes ; mains et pieds proportionnés ; chevilles et poignet non dessinés ; peu voire pas de rehauts sur les mains et sur les pieds ; disparition du modelé ; simplification de l'anatomie ; épais cerne noir

Peintures correspondantes : Chapelle de Chinon (campagne 2), collégiale de Chinon (campagnes 2, 4), Cravant-les-Côteaux (campagne 5), Azay-sur-Cher (campagne 3), Cormery (campagne 1), Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), Descartes (campagne 3), Sorigny (campagne 1), Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2)

Technique employée : détrempe

Groupe 3

Caractéristiques globales : silhouettes minces ; bustes courts et jambes longues ; serpente en S ; pas de modelé ; peu de détails anatomiques ; certaine élégance/ maniérée ; cerne noir ou rouge

Peintures correspondantes : Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), Rochecorbon (campagne 5), Rigny-Ussé (campagne 3), Tours (campagnes 2, 3), collégiale de Chinon (campagne 6)

Technique employée : détrempe ; technique mixte issue de la fresque et peinture à l'huile/ œuf (rare)

Groupe 4

Caractéristiques globales : silhouettes carrées ; mains et pieds carrés et schématiques ; pas de modelé ; épais cerne rouge

Peintures correspondantes : Cravant-les-Côteaux (campagne 7)

Technique employée : détrempe

Groupe 5

Caractéristiques globales : silhouettes proportionnées ; anatomie détaillée avec les muscles ou les os ; minutie descriptive assez importante ; modelé par des ombres et des touches claires ; dégradé ; fin cerne pour les contours ; recherche de vraisemblance

Peintures correspondantes : Descartes (campagne 4), Rigny-Ussé (campagne 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8)

Technique employée : détrempe ; dégradé/ glacis

Peintures non visibles ou pas assez visibles

Cangey (campagne 1), Rivière (campagne 2), Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), collégiale de Chinon (campagnes 3, 3bis, 5, 7), chapelle de Chinon (campagne 3), Azay-le-Rideau (campagne 3), Cravant-les-Côteaux (campagne 4, 9), Cormery (campagne 2), Tours (campagnes 1, 4, 5, 6, 7), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7)

PLIS

Groupe 1

Caractéristiques globales : palette de plis assez large ; rehauts parallèles appliqués perpendiculairement au buste ; plis concentriques sur le ventre ; rehauts arrondis sur les bustes appliqués dans la longueur ; plis blousants à la taille ; plis en V emboités entre les cuisses ; dessin de l'anatomie (cuisses, genoux) ; plis droits ; plis en éventail ; plis en escalier ; queues d'aronde ; plis assez rigides ; pans volants ; modelé à 3 couleurs ; rehauts blancs le long des bordures

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagnes 3, 4), Tavant (campagnes 1, 2), Parçay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières (campagne 1), Cravant-les-Côteaux (campagne 5), Rivière (campagnes 1, 2), chapelle du Liget (campagne 1), chapelle de Chinon (campagne 2), collégiale de Chinon (campagne 2)

Technique employée : technique mixte issue de la fresque ; détrempe (rare)

Groupe 2

Caractéristiques globales : vêtements amples ; plis creusés à l'aide de rehauts foncés ; rehaut blanc le long des bordures ; multiplication des plis ; plis en coup de fouet ; plis en Y ; tridimensionnalité ; cascade de plis

Peintures correspondantes : Azay-sur-Cher (campagne 3), Cormery (campagne 1), collégiale de Chinon (campagne 3)

Technique employée : technique mixte issue de la fresque ; détrempe

Groupe 3

Caractéristiques globales : Epais cerne noir ; absence de modelé ; plis dessinés en noir ; plis à bec ; plis anguleux ; quelques plis souples ; plis en tête d'épingle ; plis serrés

Peintures correspondantes : Azay-le-Rideau (campagne 1), Descartes (campagne 3), collégiale de Chinon (campagne 4), Sorigny (campagne 1), Cormery (campagne 2), Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Tours (campagne 1)

Technique employée : détrempe

Groupe 4

Caractéristiques globales : Vêtements qui soulignent le corps sans l'épouser ; plis anguleux ; plis souples ; coexistence des plis souples et arrondis sur une même campagne ; queue d'aronde ; plis ondoyants ; plis plats ; cerne noir ; modelé à 2 ou 3 couleurs ; ombrage ; dégradé

Peintures correspondantes : Rigny-Ussé (campagne 3), Rochecorbon (campagne 5), Tours campagnes 2, 3), collégiale de Chinon (campagne 6)

Technique employée : détrempe ; technique mixte issue de la fresque avec liant à l'huile (rare)

Groupe 5

Caractéristiques globales : plis souples ; plis arrondis ; fin cerne noir ; modelé à 2 couleurs ; ombres ; plis creusés

Peintures correspondantes : Tours (campagnes 4, 6)

Technique employée : détrempe

Groupe 6

Caractéristiques globales : effet de volume et de draperie ; fronces ; plis à bec, plis plats ; plis ondoyants ; fin cerne noir ; ombrage en gris ; hachures ; grisailles ; dégradé

Peintures correspondantes : Descartes (campagne 4), Rigny-Ussé (campagne 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8)

Technique employée : détrempe

Groupe 7

Caractéristiques globales : palette chromatique limitée (rouge, jaune, noir) ; quasi-absence de plis ; cerne noir ; étoffe rigide ; absence de modelé ; motif de brocart

Peinture correspondante : Cravant-les-Côteaux (campagne 7)

Technique employée : détrempe

Plis non visibles ou pas assez visibles

Cangey (campagne 1), Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9), collégiale de Chinon (campagnes 3bis, 5, 7), Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 4), Azay-le-Rideau (campagnes 2, 3), chapelle de Chinon (campagne 3), Tours (campagnes 5, 7), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 5, 7)

FONDS

Groupe 1

Caractéristiques globales : fond en deux parties ; fond blanc ; fond coloré ; motif de pavage ; motifs floraux ; les couleurs du fond mettent en évidence le mur et le sol dans la pièce

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagne 3)

Technique employée : technique mixte issue de la fresque

Groupe 2

Caractéristiques globales : fond à bandes colorées et blanches ; entre trois et cinq bandes ; largeur parfois inégale ; parfois des motifs décoratifs

Peintures correspondantes : Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagnes 1, 2), Parçay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), chapelle du Liget (campagne 1), Rochecorbon (campagne 4), Azay-sur-Cher (campagne 3)

Technique employée : technique mixte issue de la fresque ; détrempe

Groupe 3

Caractéristiques globales : fond blanc ou coloré ; motifs végétaux appliqués à main levée

Peintures correspondantes : Rigny-Ussé (campagne 3), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Tours (campagne 3)

Technique employée : détrempe

Groupe 4

Caractéristiques globales : fond blanc ou noir ; motifs floraux et plus rarement végétalisés ; application à l'aide de pochoirs

Peintures correspondantes : Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) ; Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2, 5) ; Descartes (campagne 4) ; Cravant-les-Côteaux (campagne 7) ; Rigny-Ussé (campagne 4)

Technique employée : détrempe ; pochoirs

Groupe 5

Caractéristiques globales : fond coloré ; fond tapissant, couvrant ; motifs de brocart ; pochoir ; brocart appliqué

Peintures correspondantes : Tours (campagnes 4, 7), Cravant-les-Côteaux (campagne 7)

Technique employée : détrempe ; pochoir ; brocart appliqué

Fonds unis blancs et colorés ou non visibles

Cangey (campagne 1), collégiale de Chinon (campagnes 2, 3, 4, 6, 7), chapelle de Chinon (campagnes 2, 3), chapelle du Liget (campagne 1), Cravant-les-Côteaux (campagne 5), Cormery (campagnes 1, 2), Descartes (campagne 3), Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), Sorigny (campagne 1), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), Rochecorbon (campagne 5), Tours (campagnes 1, 2, 6), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8)

ENCADREMENTS

Groupe 1

Caractéristiques globales : Décor ornemental sert d'encadrement et participe à la narration ; décor coloré composé de motifs géométriques, anthropomorphes et zoomorphes ; frises et bandes colorées ; double bande rouge et jaune semée de perles blanches ; croisillons ; peltes ; médaillons ; grecques avec cartouches ; vagues ; rayures ; rubans (pliés, affrontés, en nid d'abeille) ; rinceaux végétalisés

Peintures correspondantes : Cangey (campagne 1), Rochecorbon (campagnes 3, 4), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagnes 1, 2), Parcay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières-de-Touraine (campagne 1), collégiale de Chinon (campagne 2), chapelle du Liget (campagne 1), Cravant-les-Côteaux (campagne 3)

Technique employée : technique mixte issue de la fresque ; détrempe (rare)

Groupe 2

Caractéristiques globales : Rubans pliés et peltes comme dans le groupe 1 ; billettes blanches sur une bande rouge ; apparition du rose ; absence de jaune ; rinceaux végétalisés et fleuris ; utilisation de fond noir ; apparition des palmettes

Peintures correspondantes : Collégiale de Chinon (campagne 3bis)

Groupe 3

Caractéristiques globales : Motifs blancs sur fond noir ; décor feuillu ; grecques ; ruban plié ; croix ; losange ; quadrilobe

Peintures correspondantes : Collégiale de Chinon (campagnes 3, 4, 5), Descartes (campagne 3), Cormery (campagne 2), Tours (campagne 1), Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), Cravant-les-Côteaux (campagne 9)

Technique employée : détrempe

Groupe 4

Caractéristiques globales : Bandes colorés ; ornements uniquement en partie supérieure de la scène ; cadre ; décor discret

Peintures correspondantes : Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 8), Rochecorbon (campagne 5), Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), collégiale de Chinon (campagne 6), Descartes (campagnes 4), Cravant-les-Côteaux (campagne 7)

Technique employée : détrempe

Encadrements non visibles ou composés d'une double bande rouge et jaune

Chapelle de Chinon (campagnes 2, 3), Azay-sur-Cher (campagne 2), Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), Cormery (campagne 1), Sorigny (campagne 1), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 7), Tours (campagnes 3, 4, 5, 6, 7), collégiale de Chinon (campagne 7)

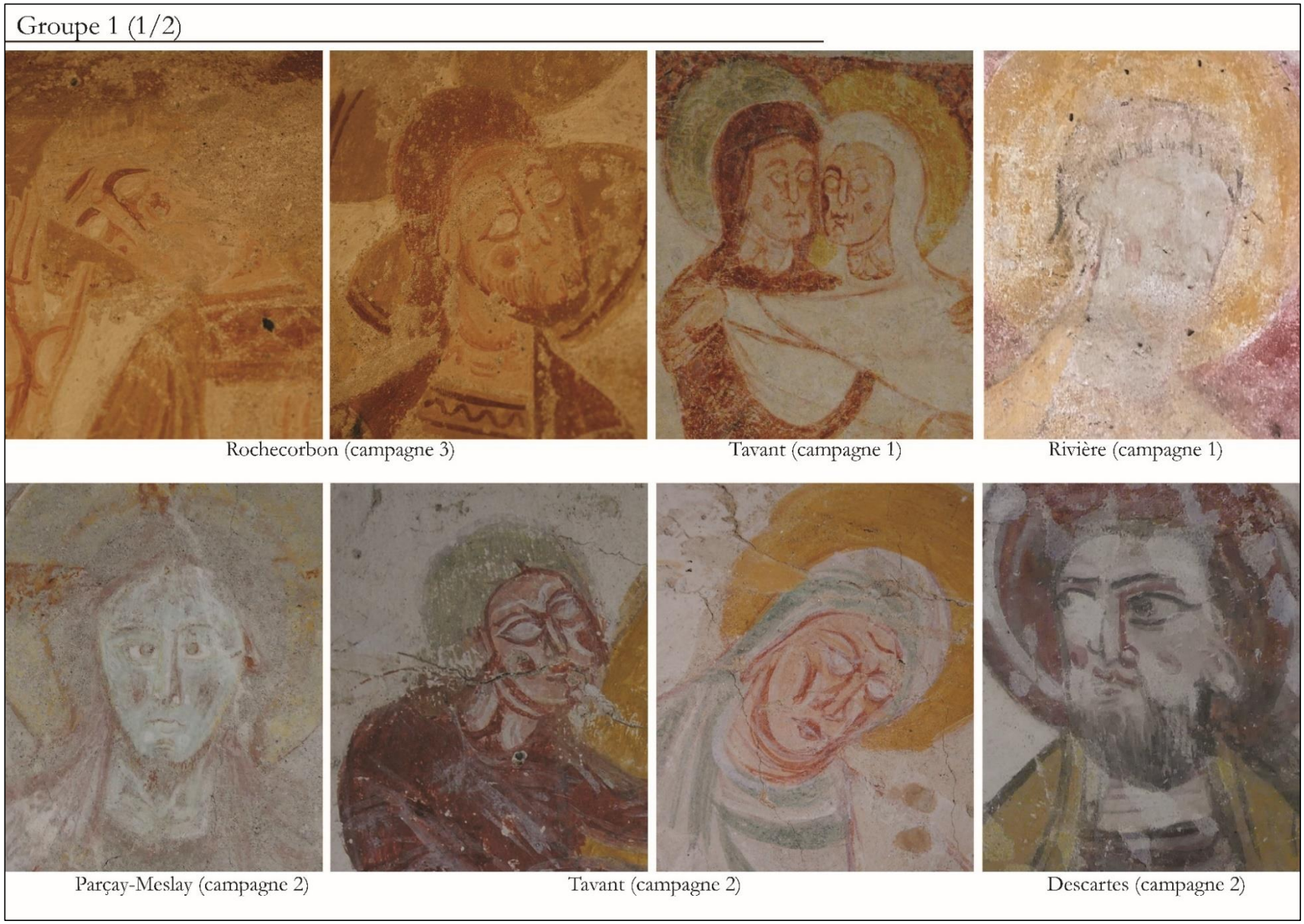
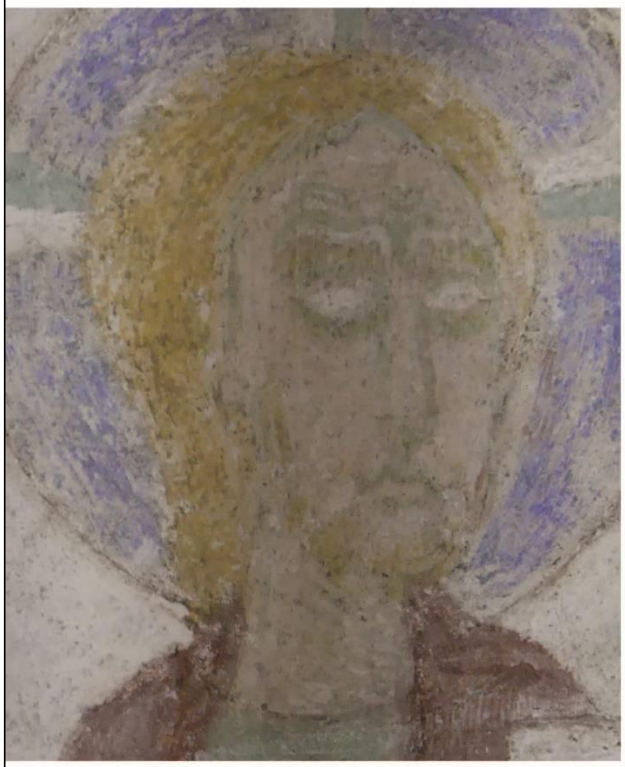
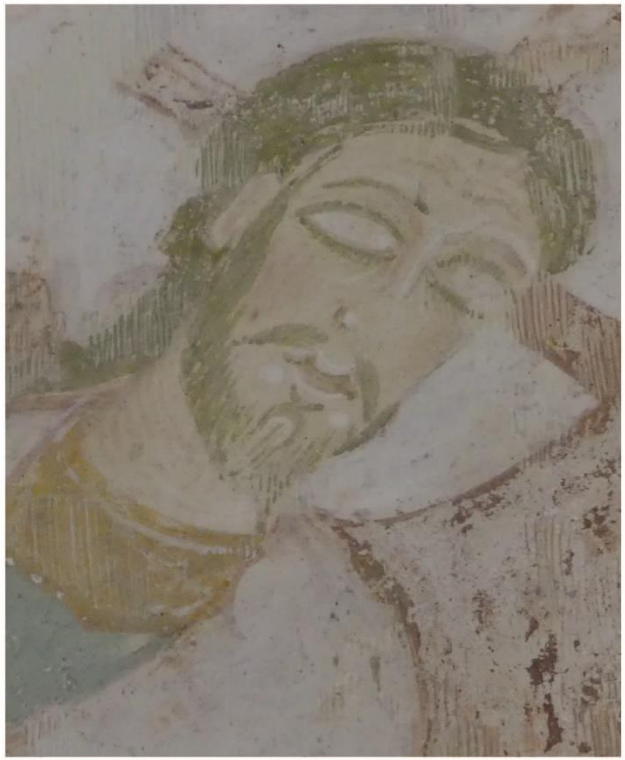


Fig. 105 : Visage – groupe 1 (1/2)

Groupe 1 (2/2)



Lignières-de-Touraine (campagne 1)





Sennevières (campagne 1)

Fig. 106 : Visage – groupe 1 (2/2)

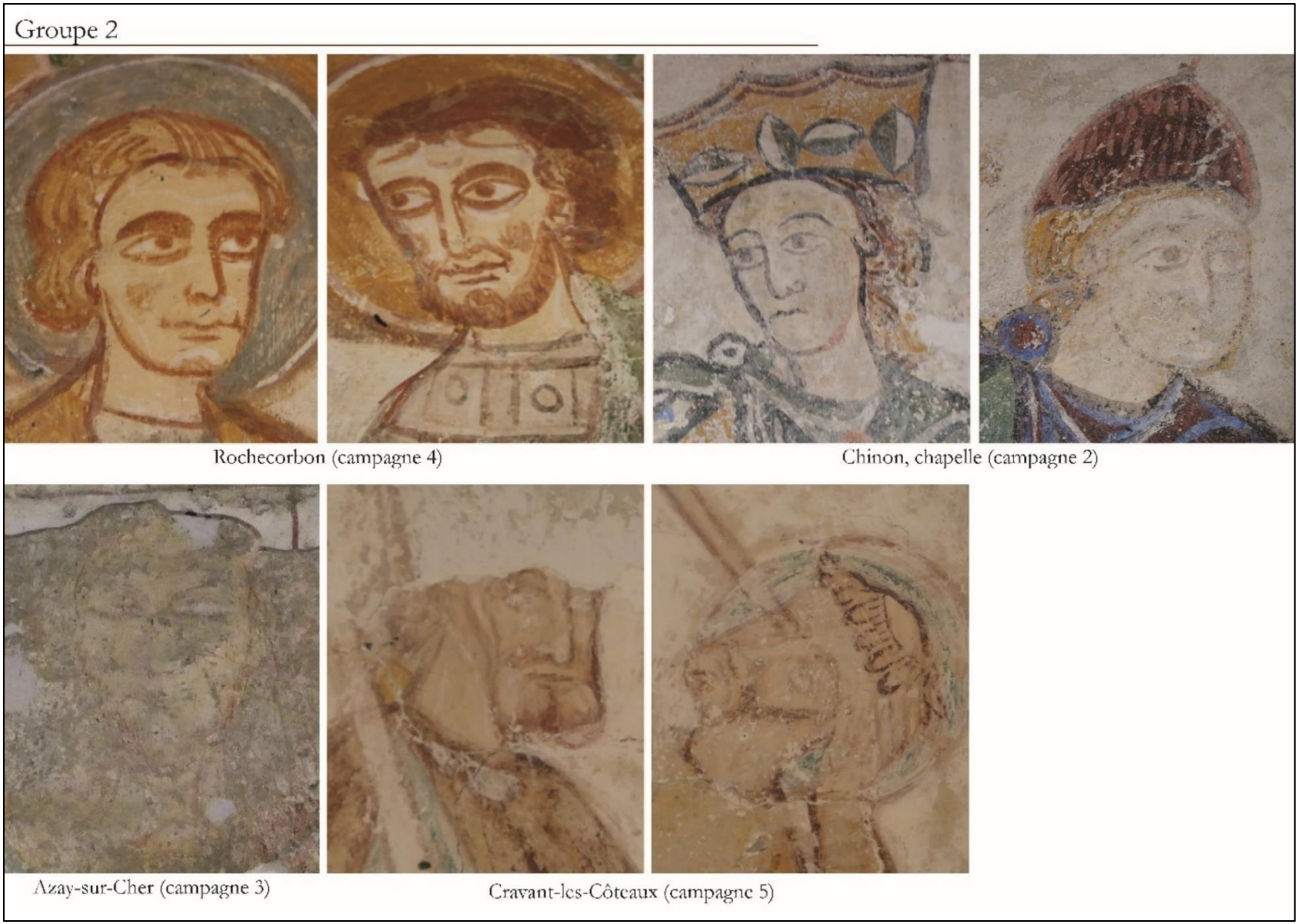


Fig. 107 : Visage – groupe 2



Fig. 108 : Visage – groupe 3

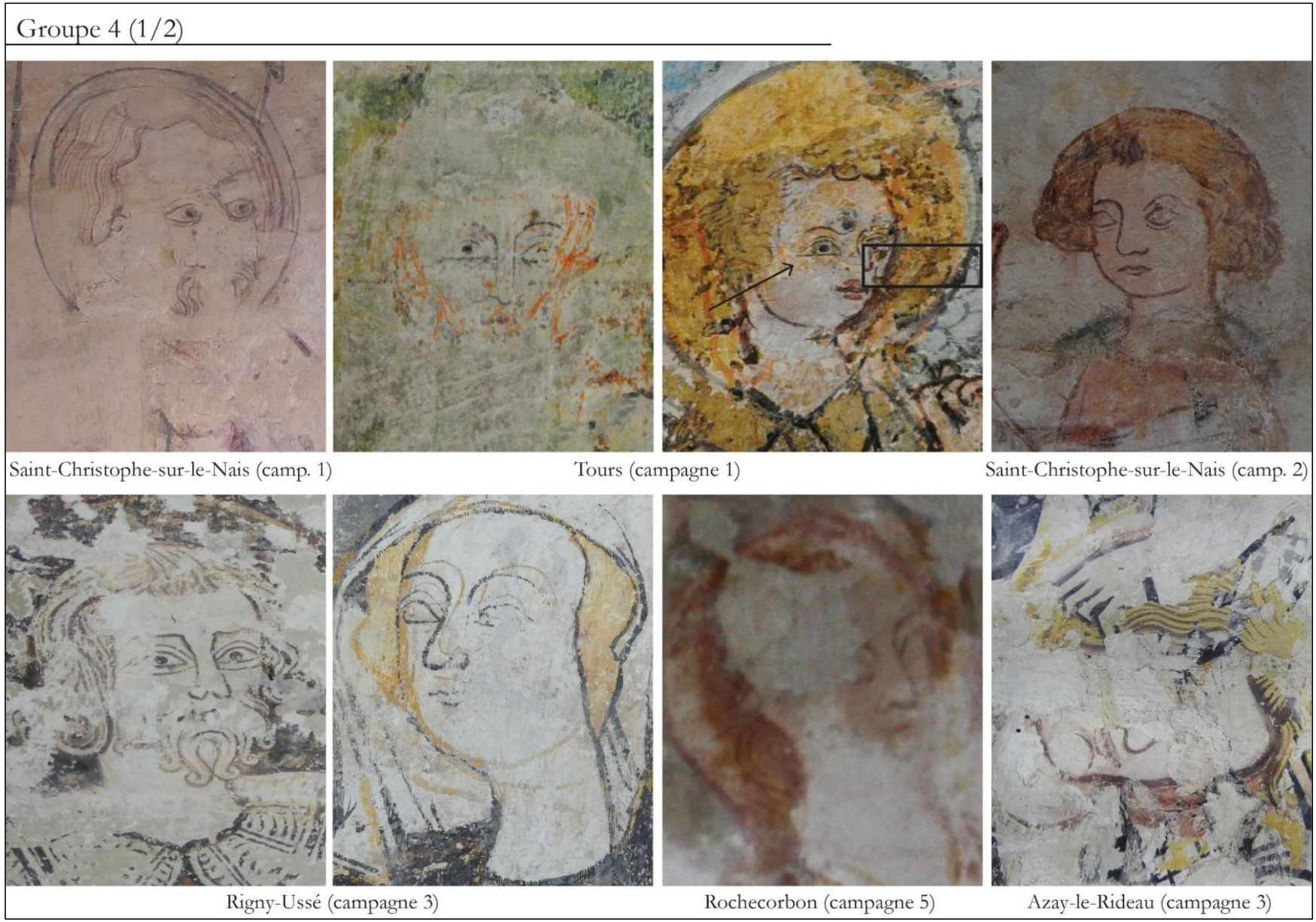


Fig. 109 : Visage – groupe 4 (1/2)

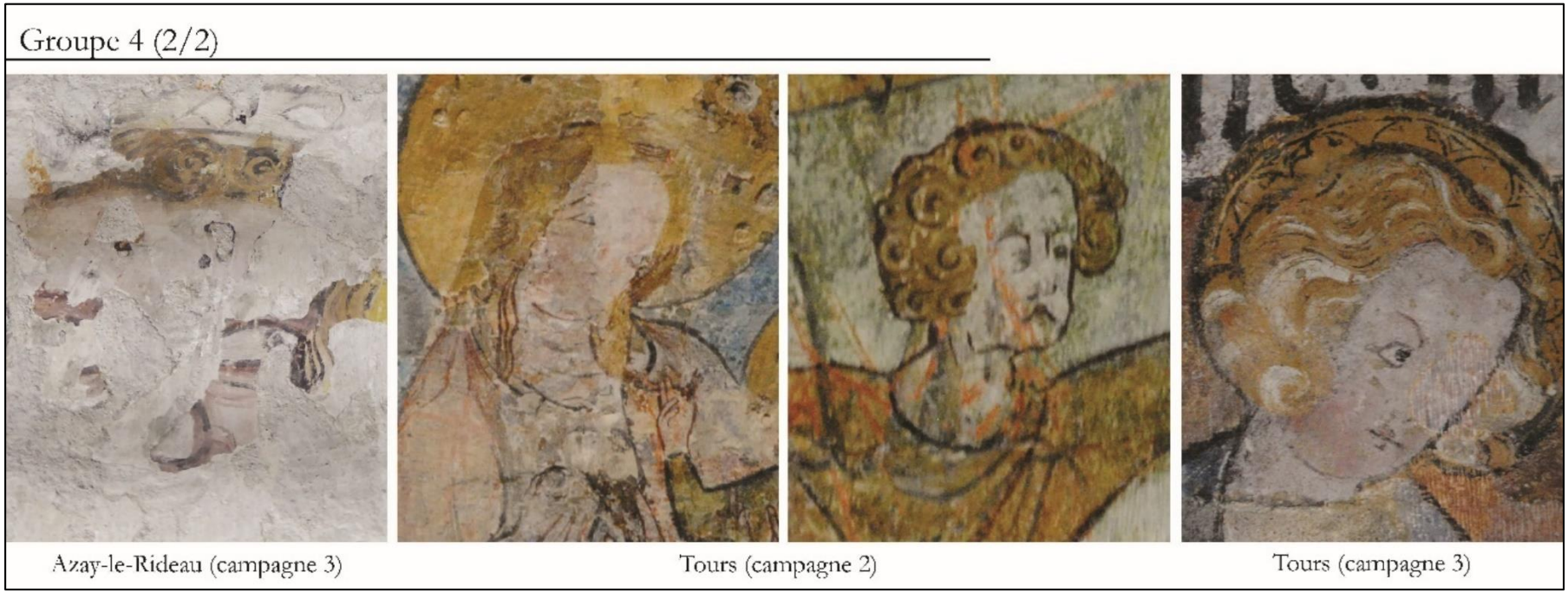


Fig. 110 : Visage – groupe 4 (2/2)



Fig. 111 : Visage – groupe 5

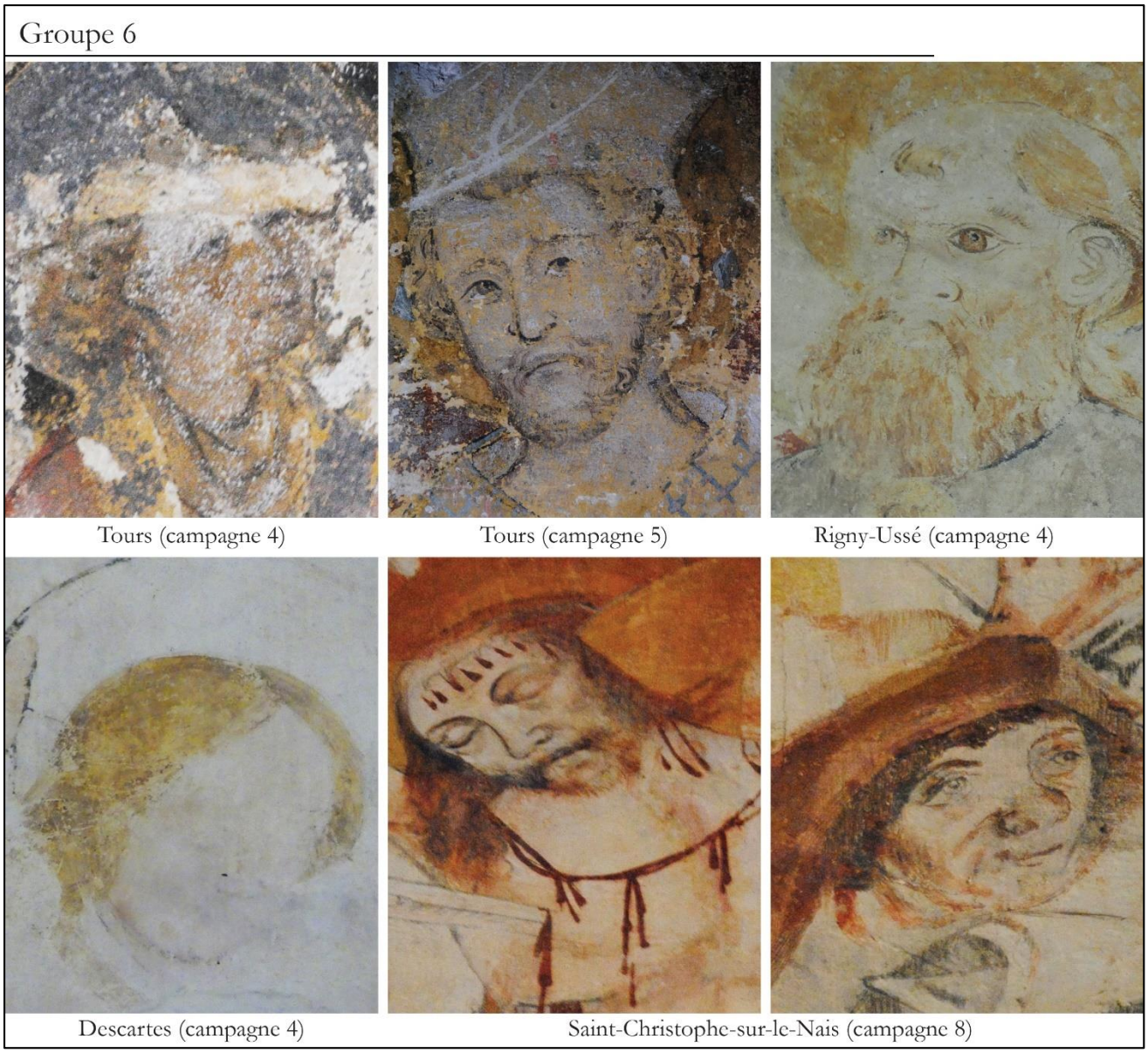


Fig. 112 : Visage – groupe 6

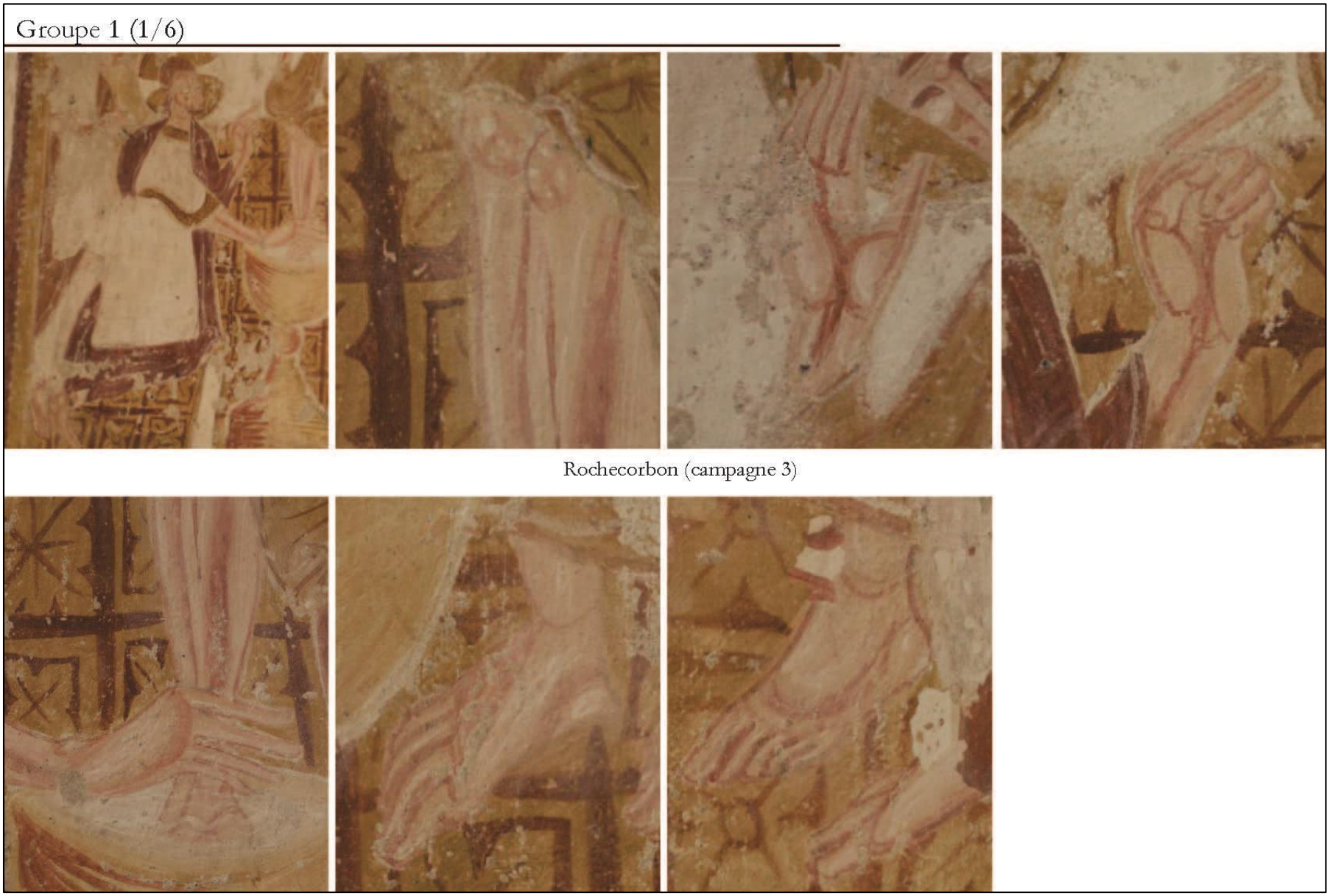


Fig. 113 : Anatomie – groupe 1 (1/6)

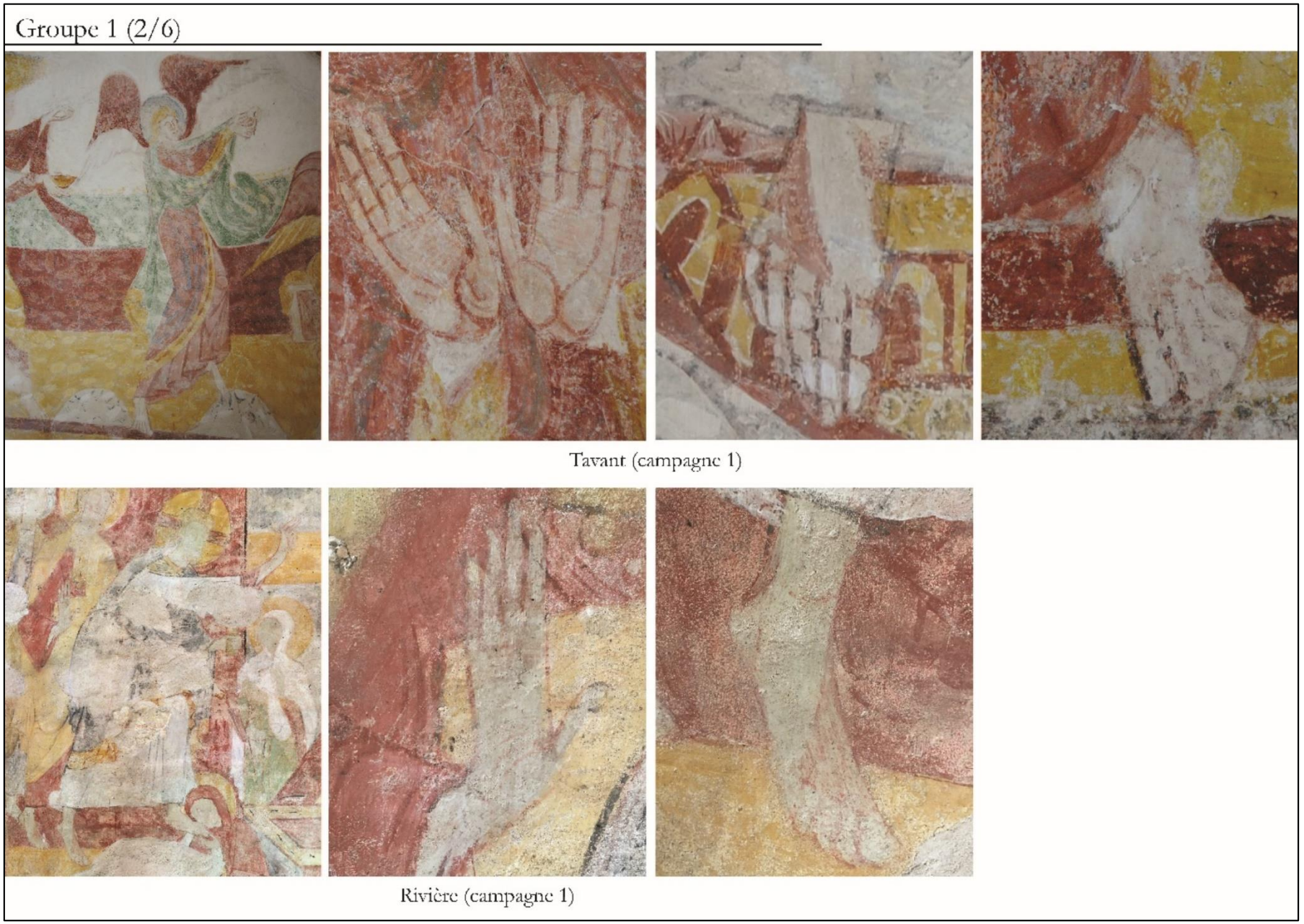


Fig. 114 : Anatomie – groupe 1 (2/6)

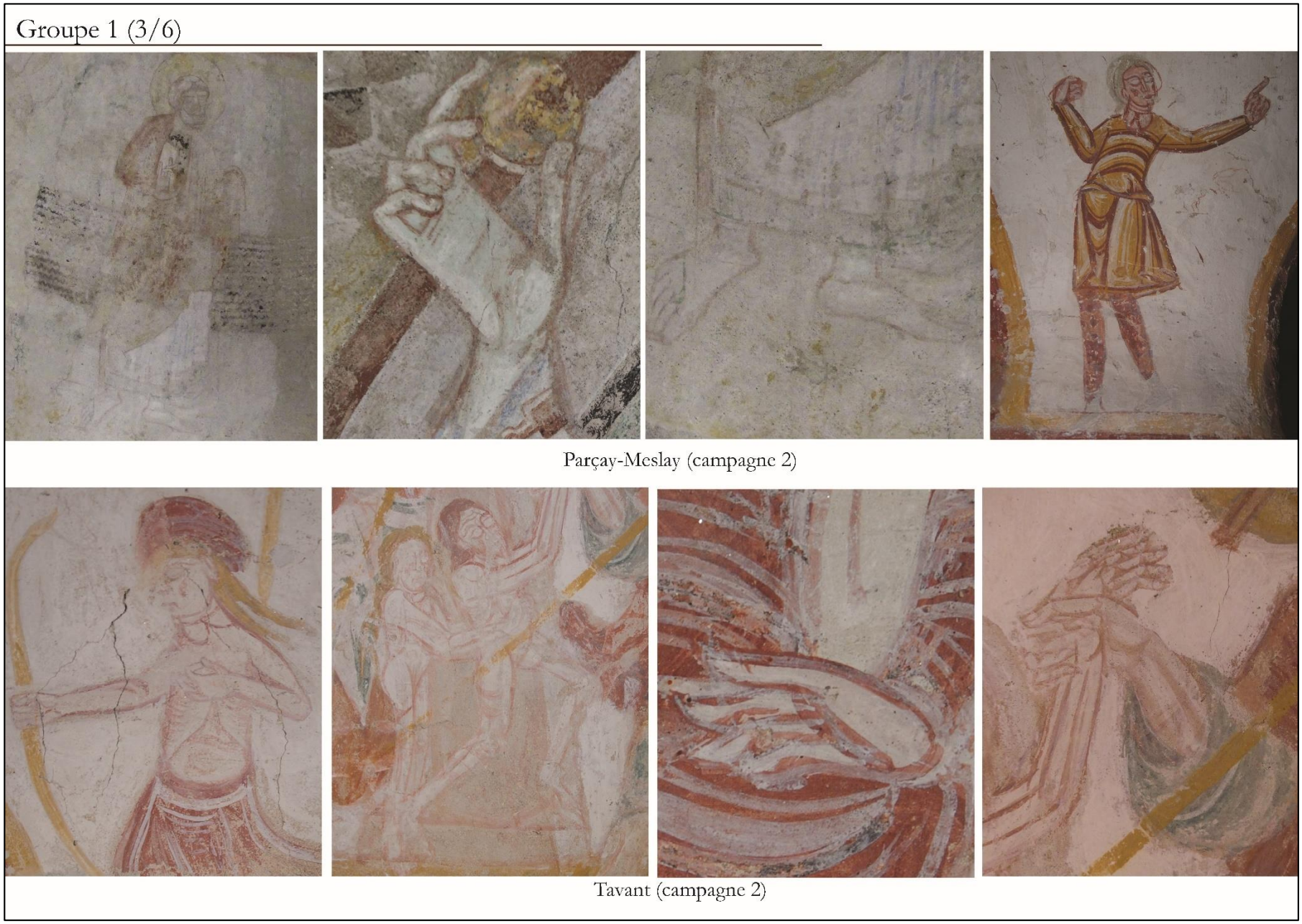


Fig. 115 : Anatomie – groupe 1 (3/6)

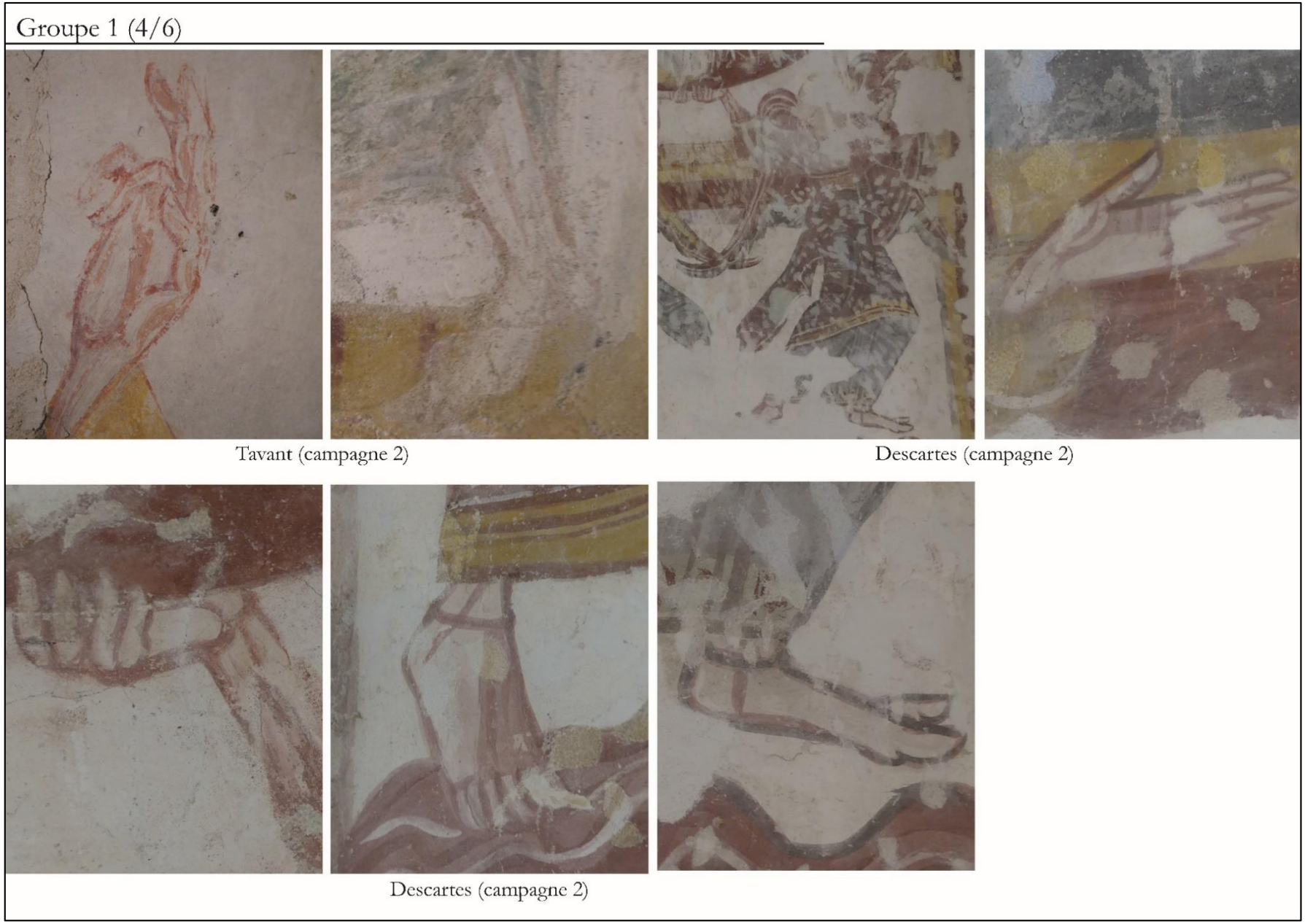


Fig. 116 : Anatomie – groupe 1 (4/6)

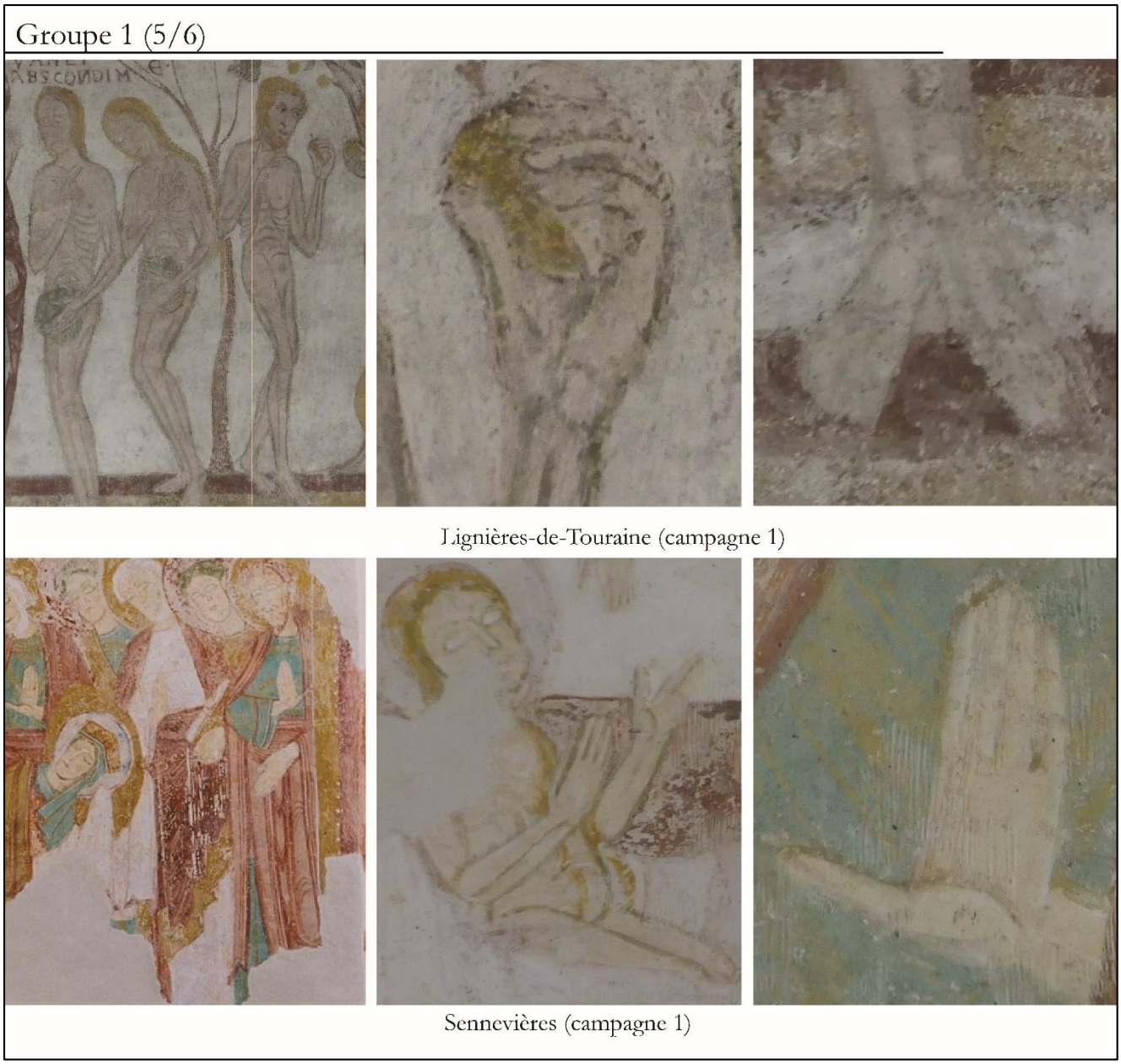


Fig. 117 : Anatomie – groupe 1 (5/6)

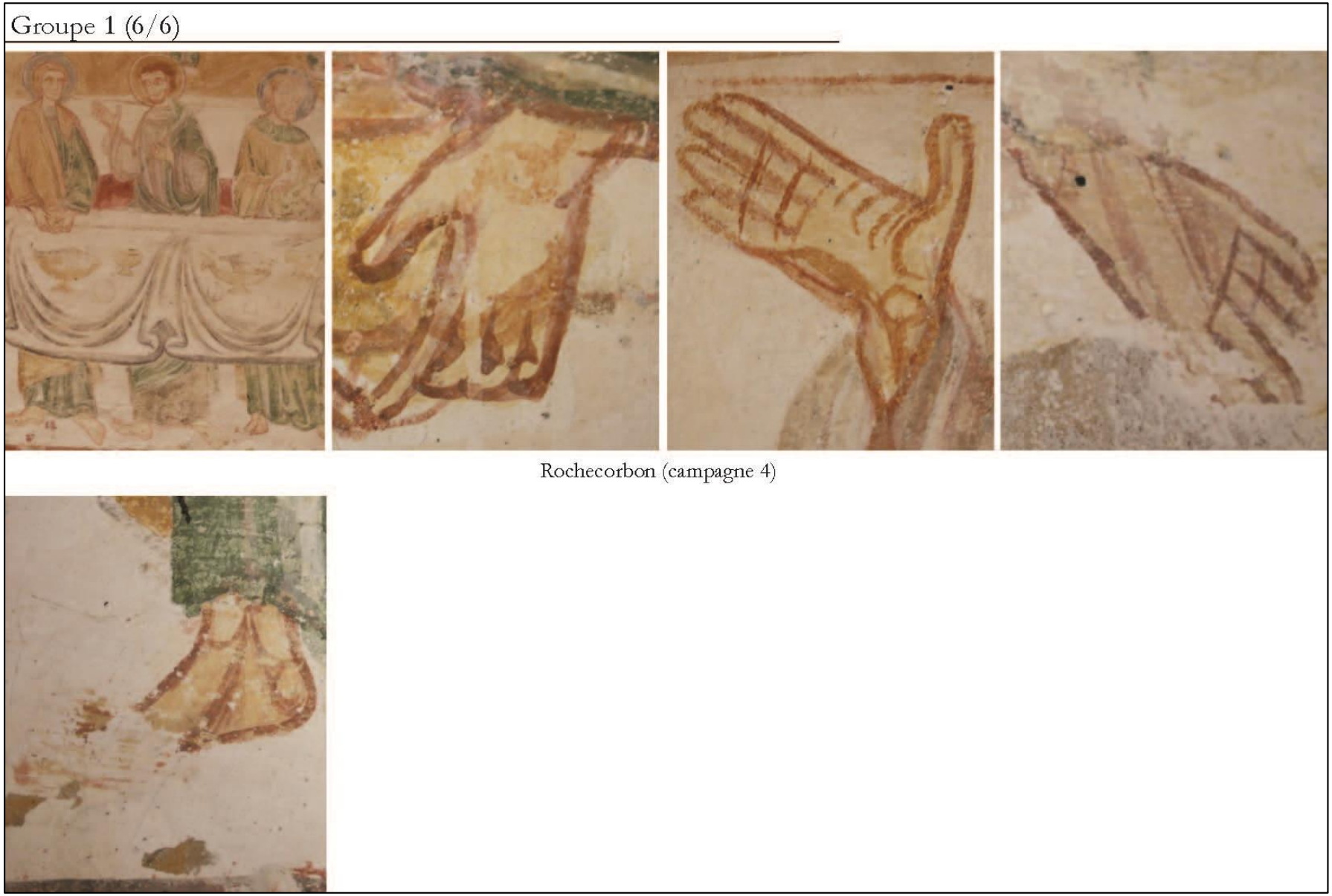


Fig. 118 : Anatomie – groupe 1 (6/6)

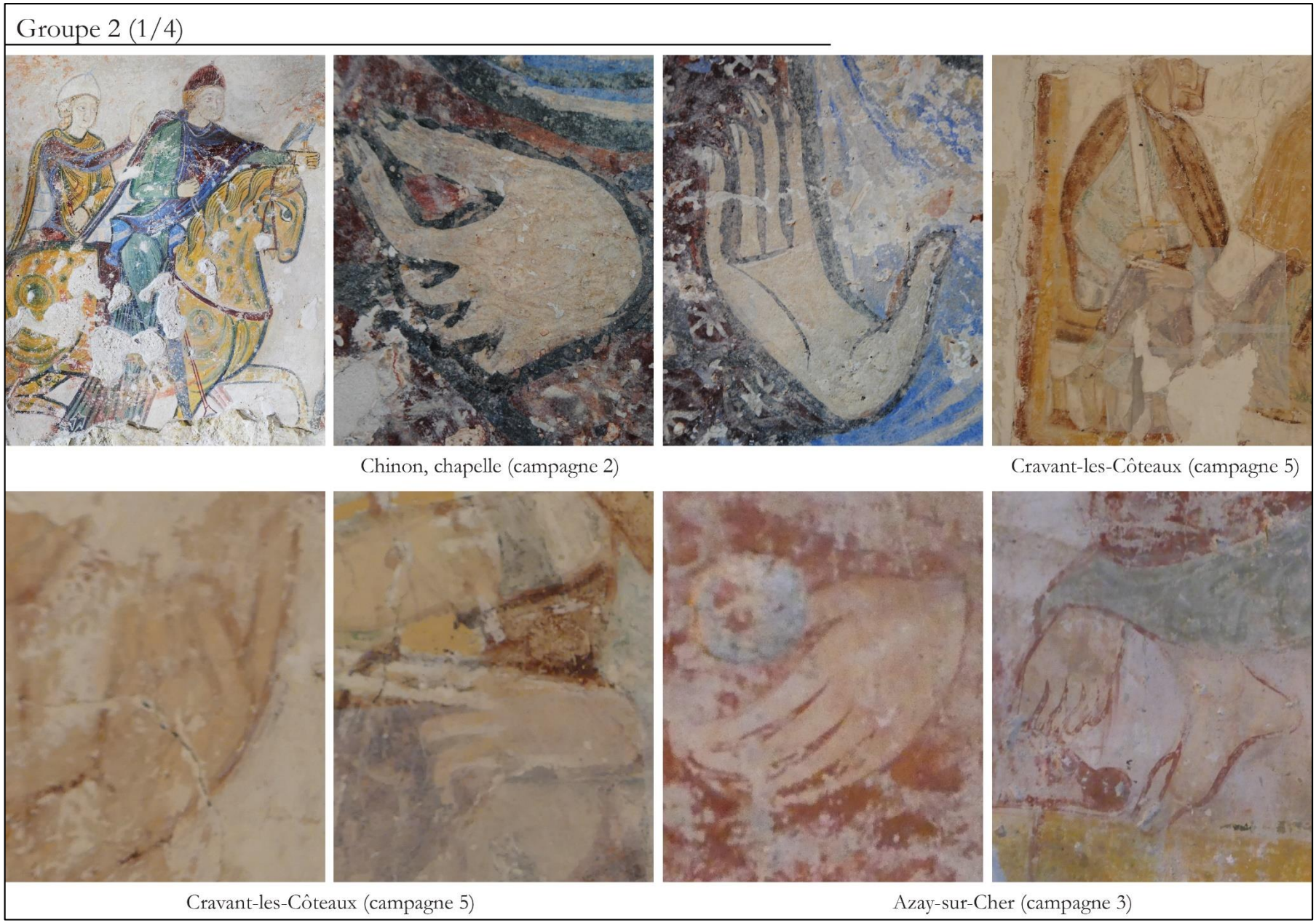


Fig. 119 : Anatomie – groupe 2 (1/4)

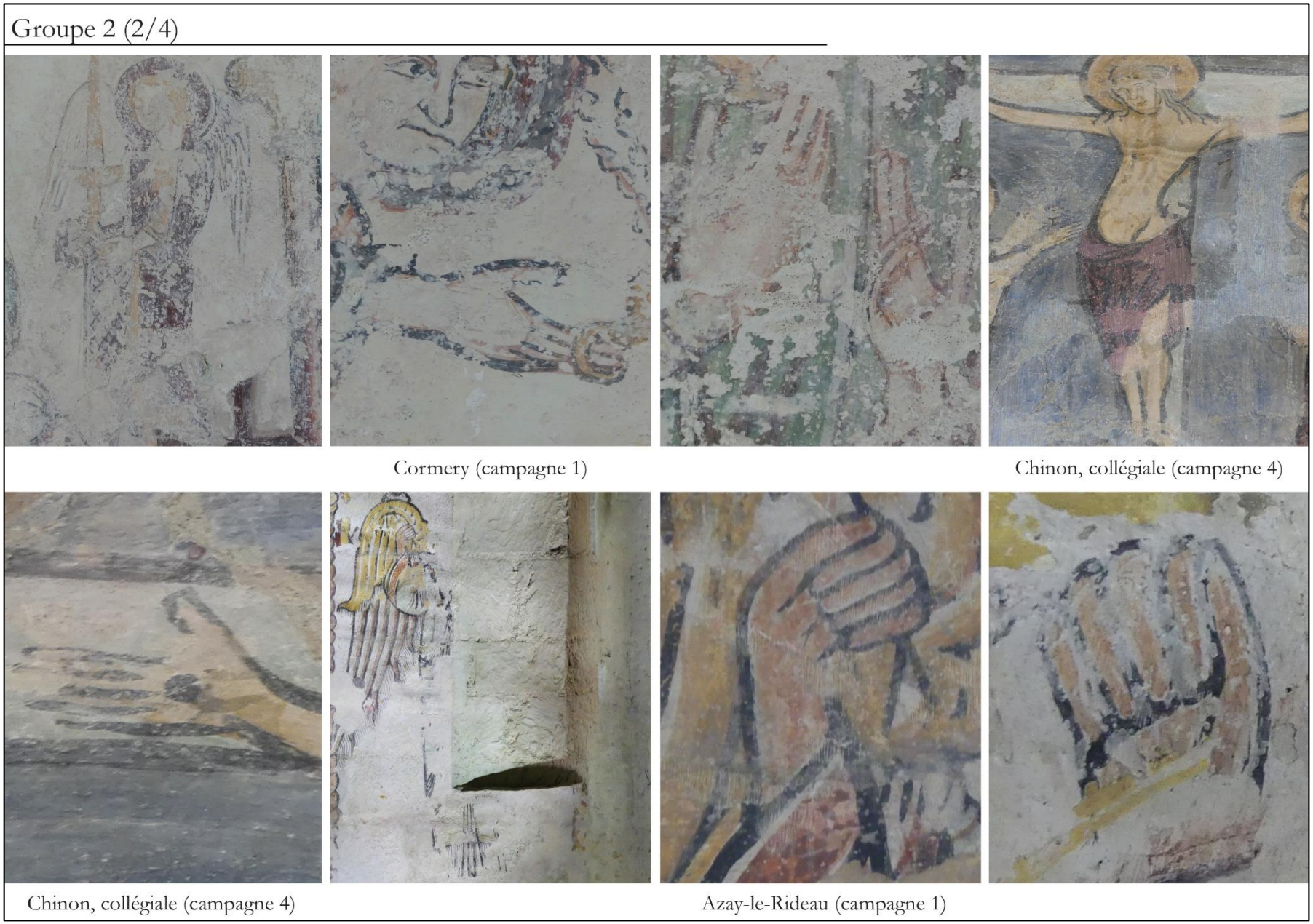


Fig. 120 : Anatomie – groupe 2 (2/4)

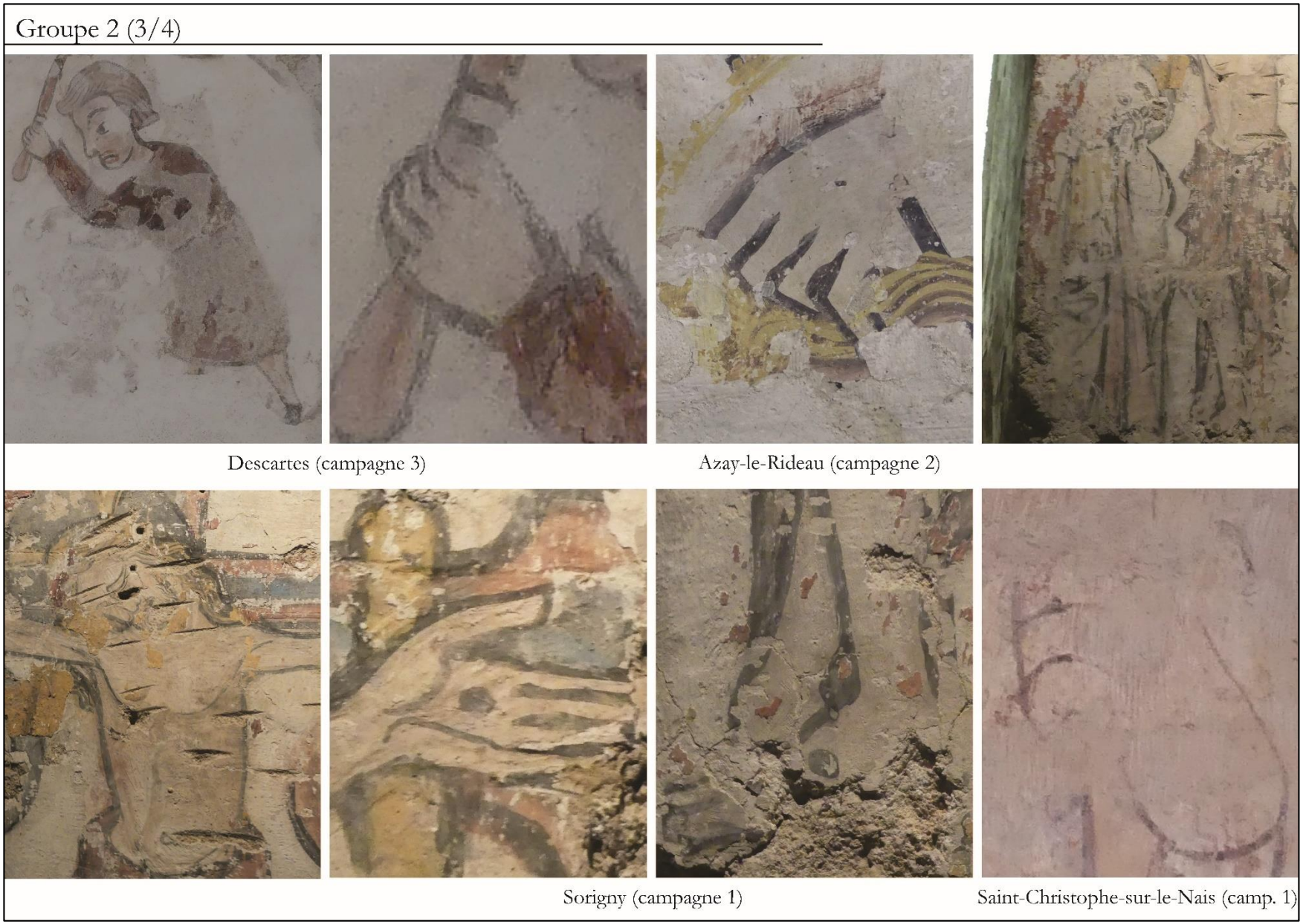


Fig. 121 : Anatomie – groupe 2 (3/4)

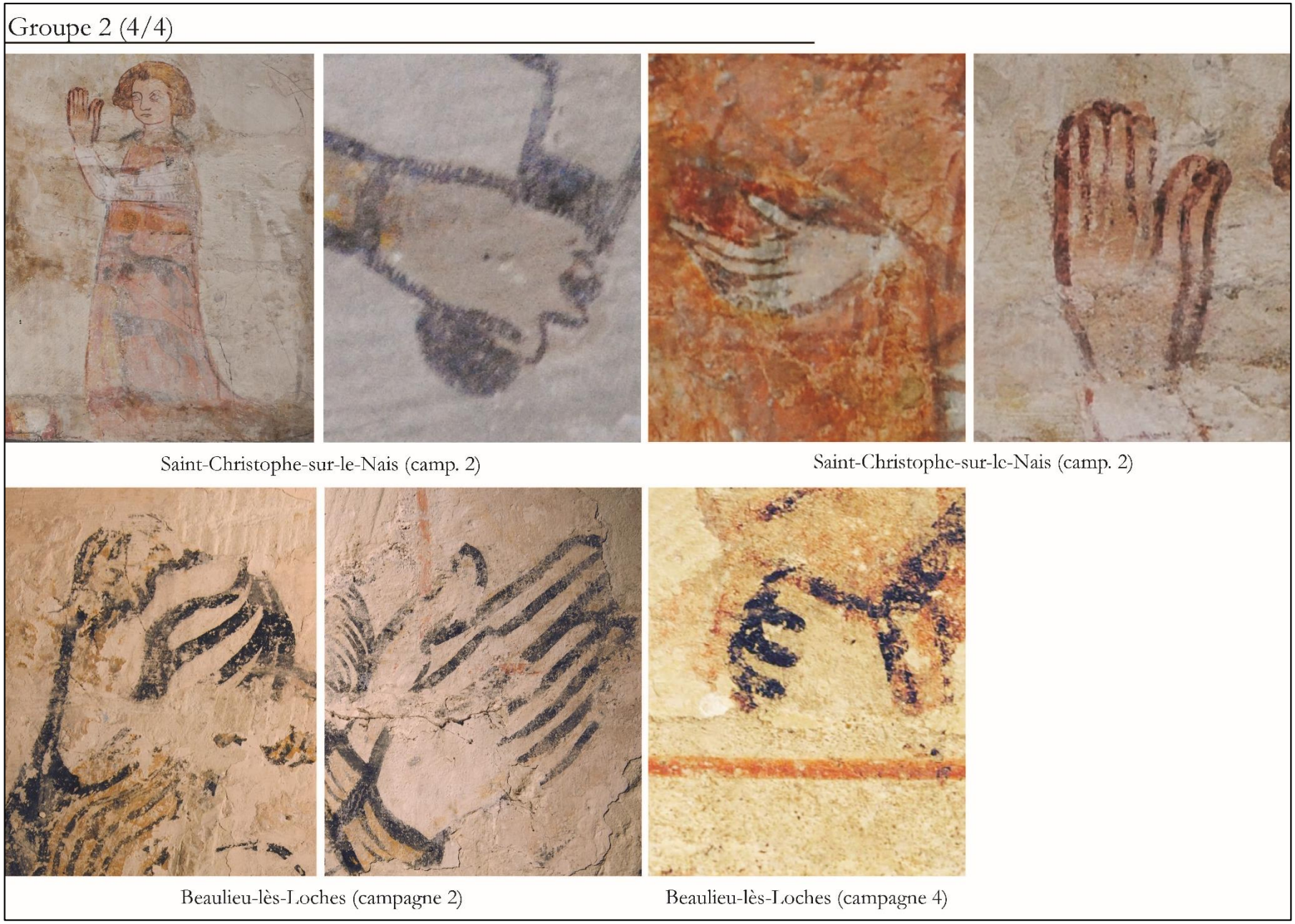


Fig. 122 : Anatomie – groupe 2 (4/4)

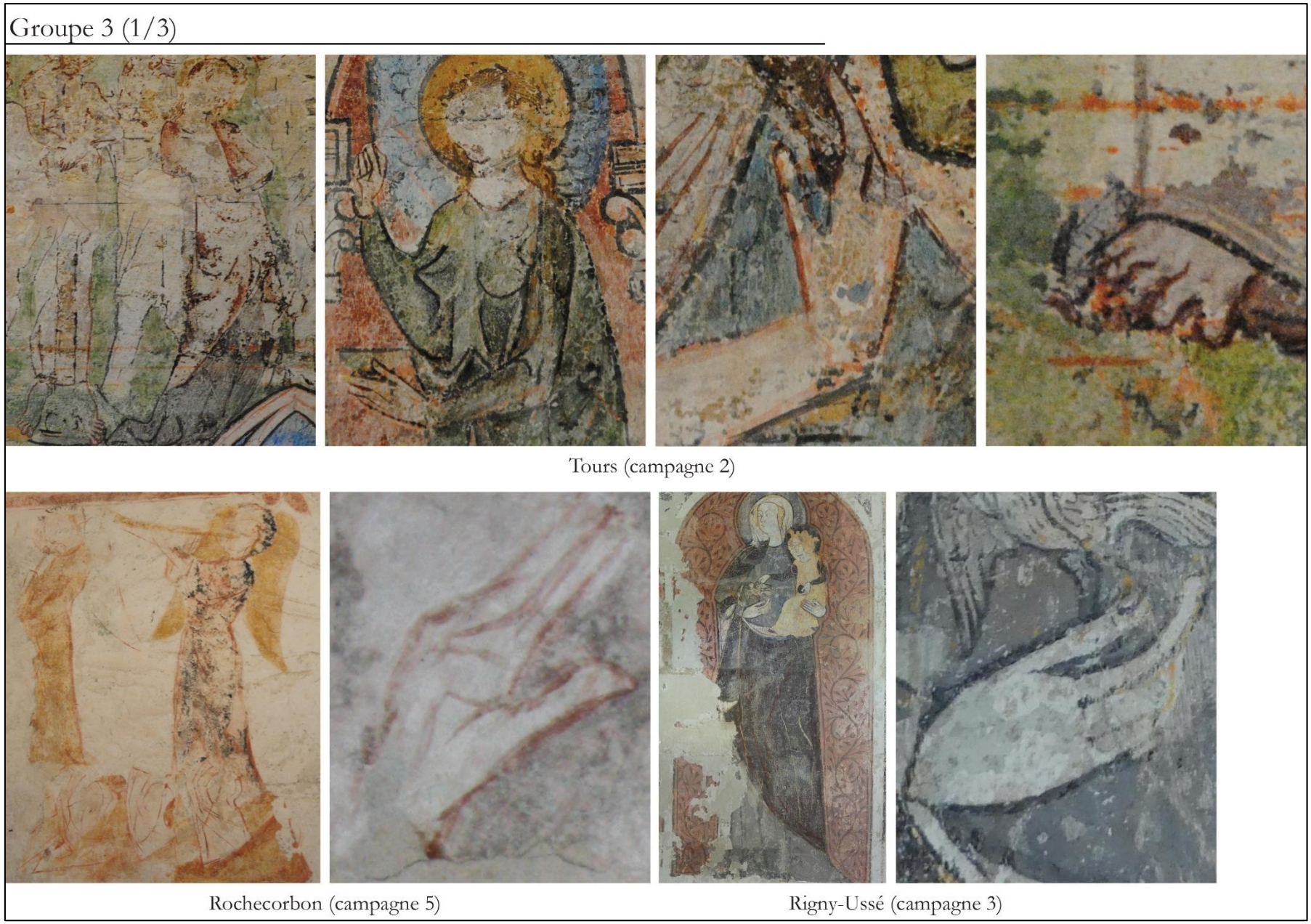
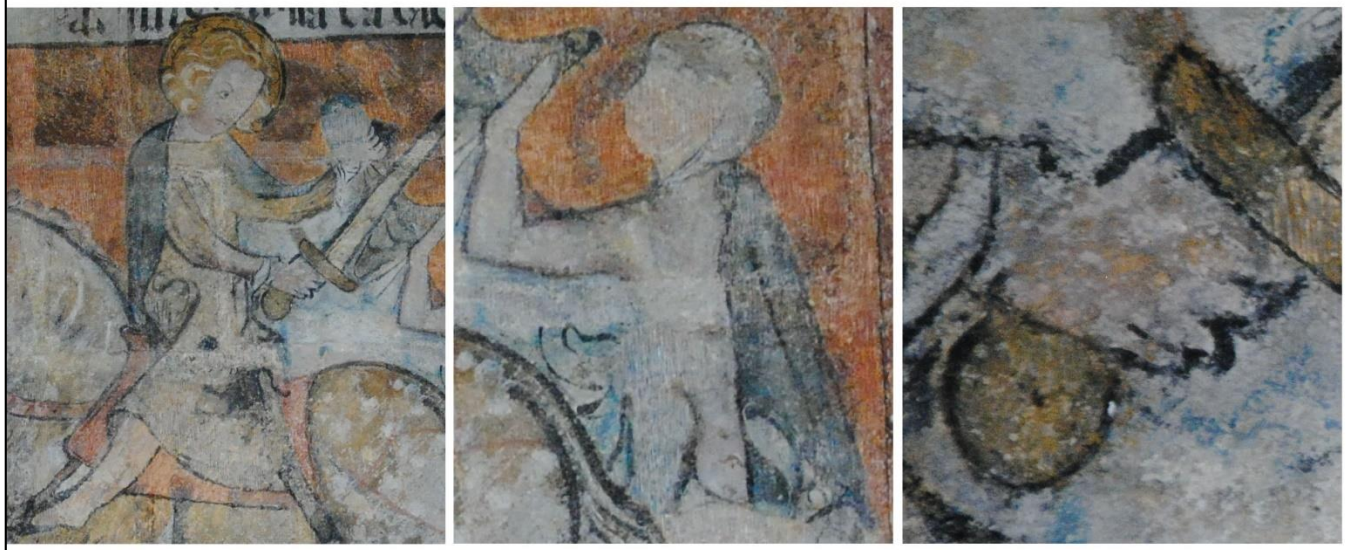


Fig. 123 : Anatomie – groupe 3 (1/3)

Groupe 3 (2/3)



Tours (campagne 3)



Chinon, collégiale (campagne 6)

Fig. 124 : Anatomie – groupe 3 (2/3)

Groupe 3 (3/3)



Saint-Christophe-sur-le-Nais(campagne 5)

Fig. 125 : Anatomie – groupe 3 (3/3)

Groupe 4



Cravant-les-Côteaux (campagne 7)

Fig. 126 : Anatomie – groupe 4

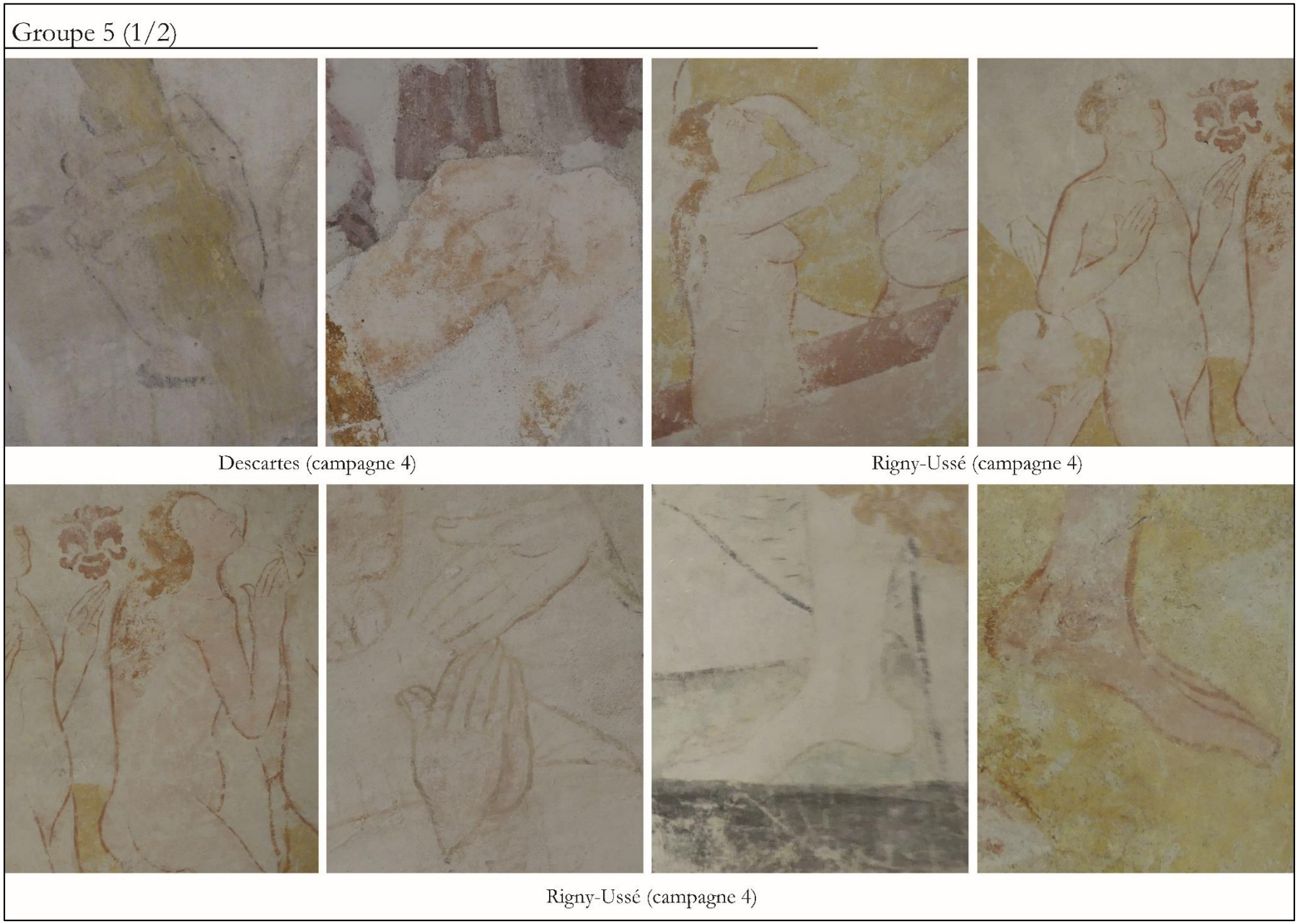


Fig. 127 : Anatomie – groupe 5 (1/2)

Groupe 5 (2/2)



Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8)

Fig. 128 : Anatomie – groupe 5 (2/2)

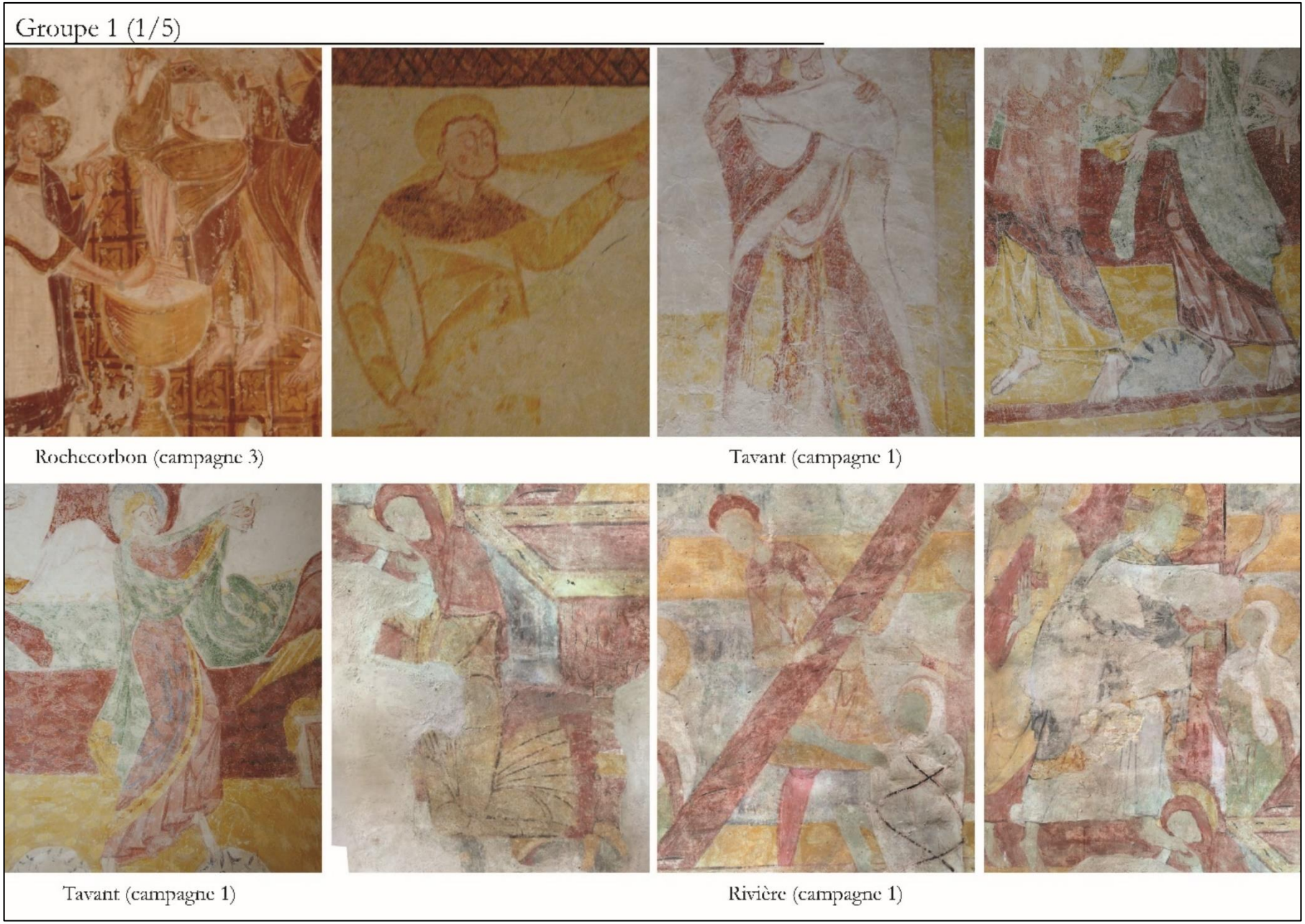


Fig. 129 : Plis – groupe 1 (1/5)

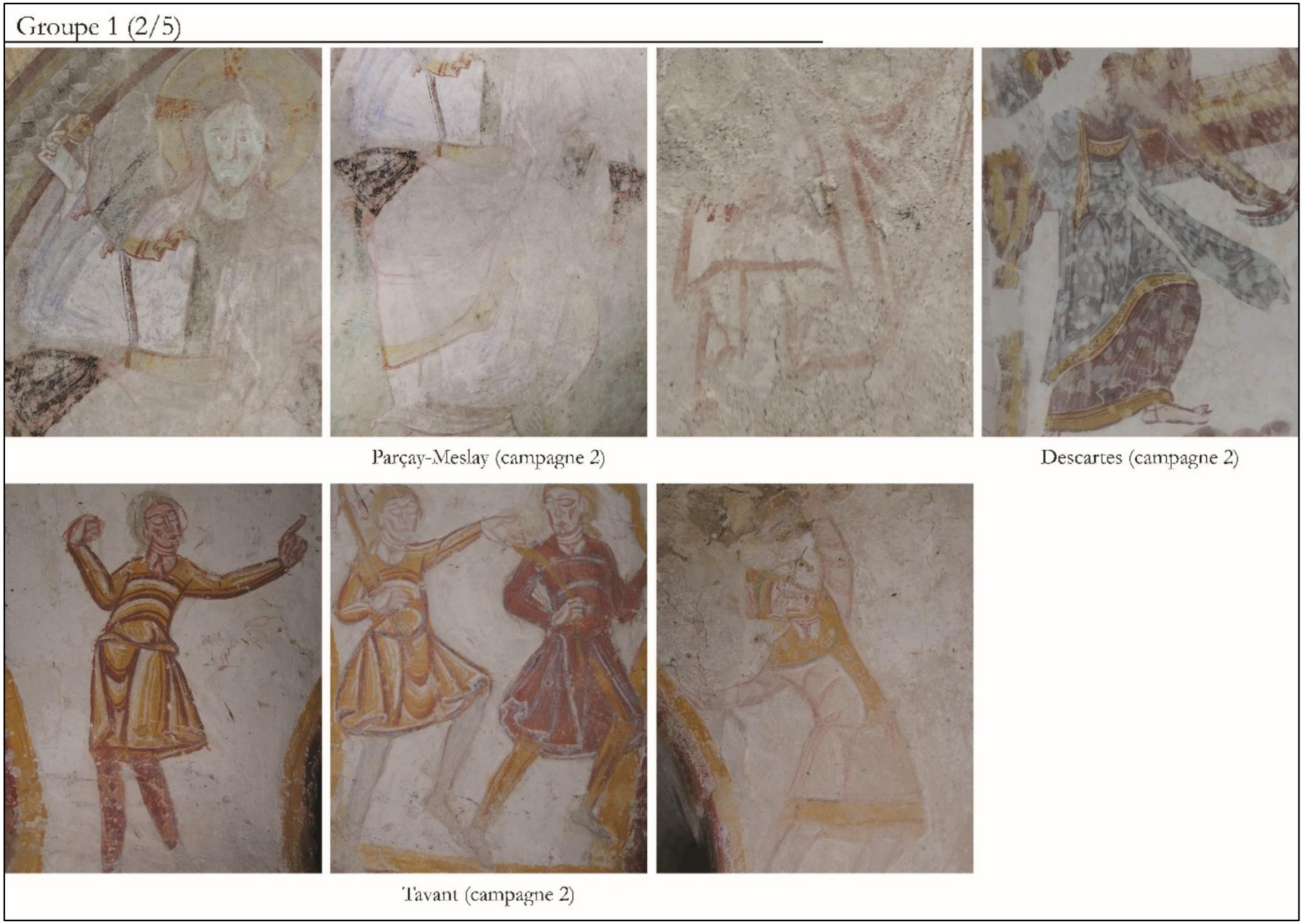


Fig. 130 : Plis – groupe 1 (2/5)

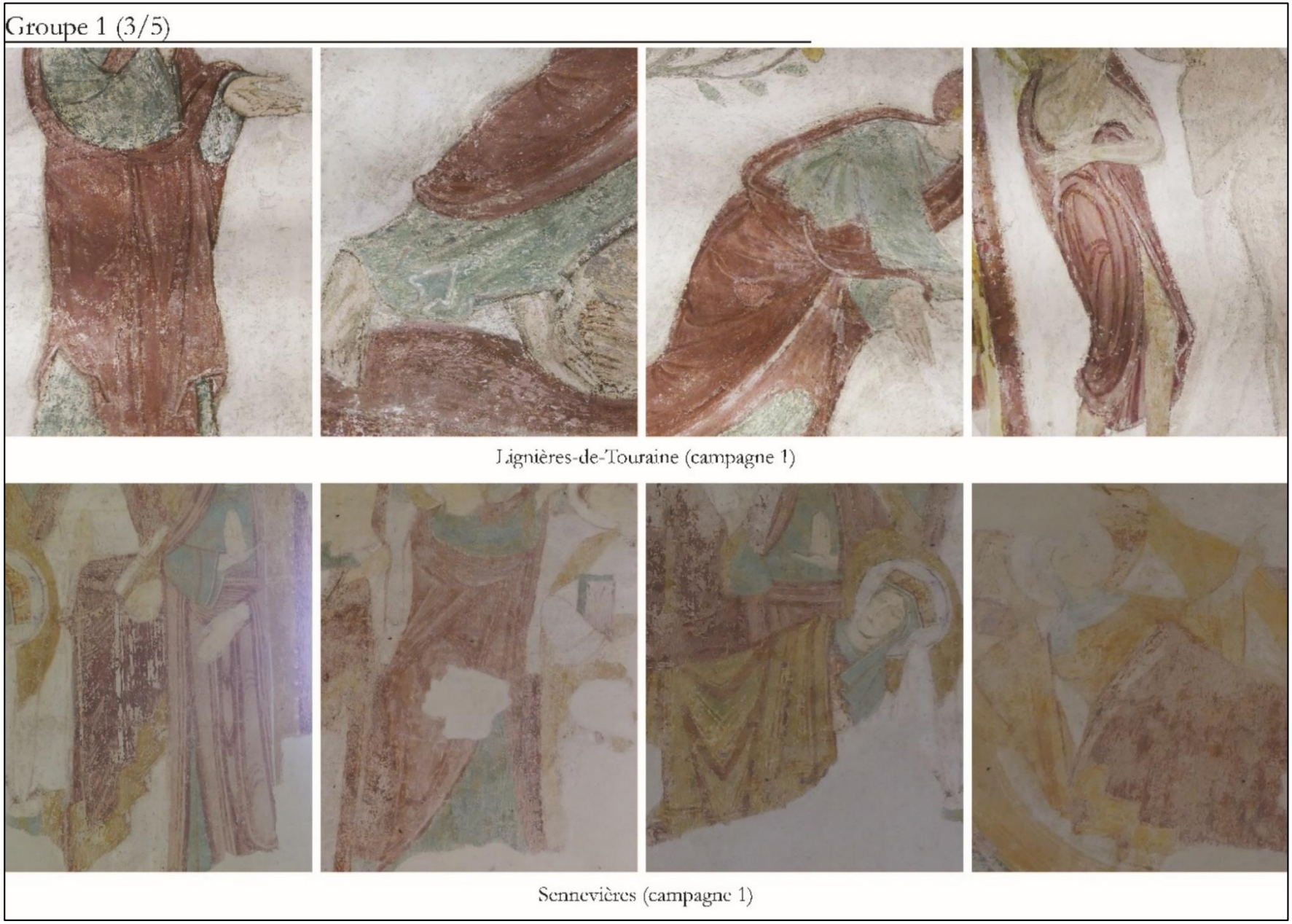


Fig. 131 : Plis – groupe 1 (3/5)

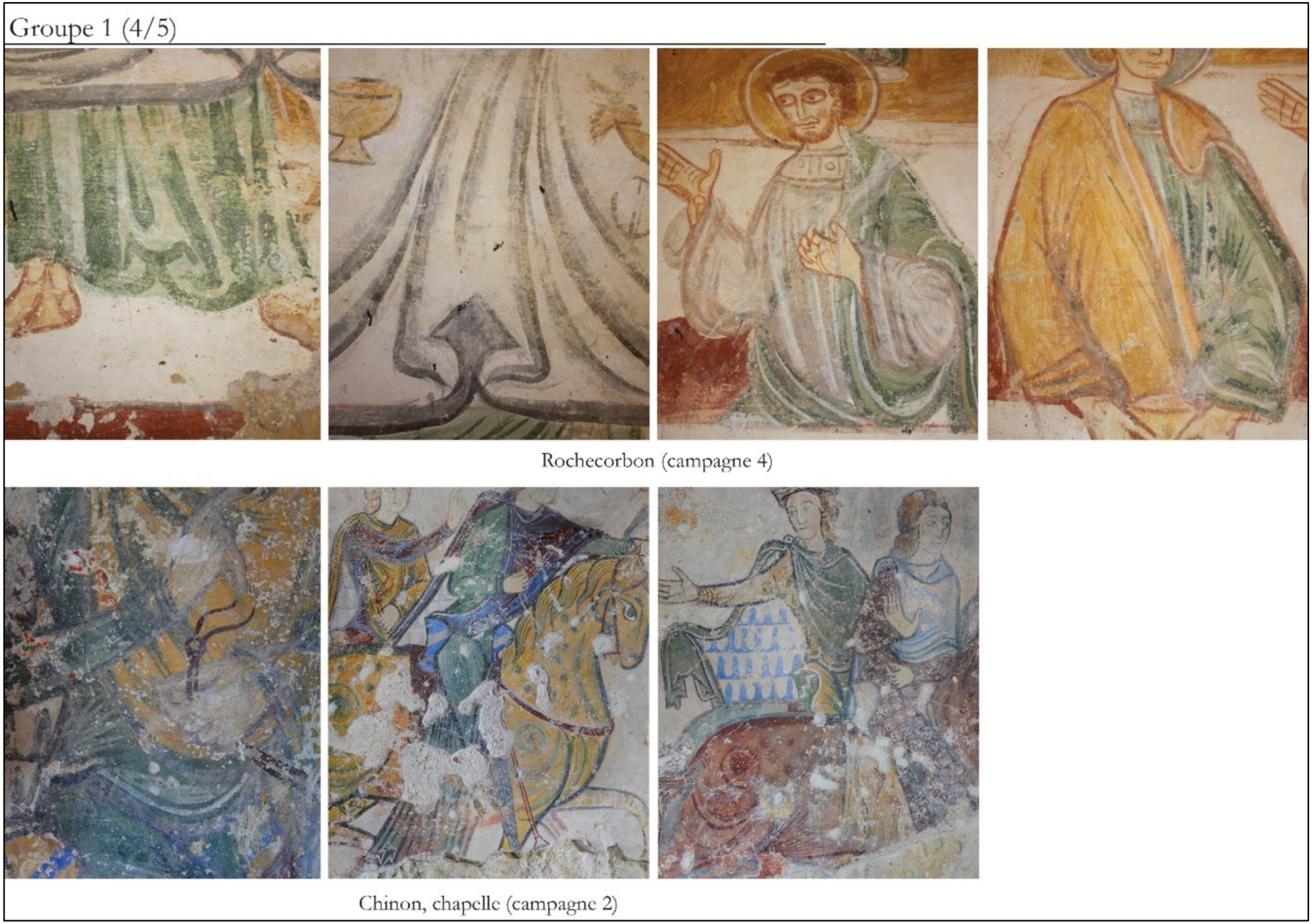


Fig. 132 : Plis – groupe 1 (4/5)

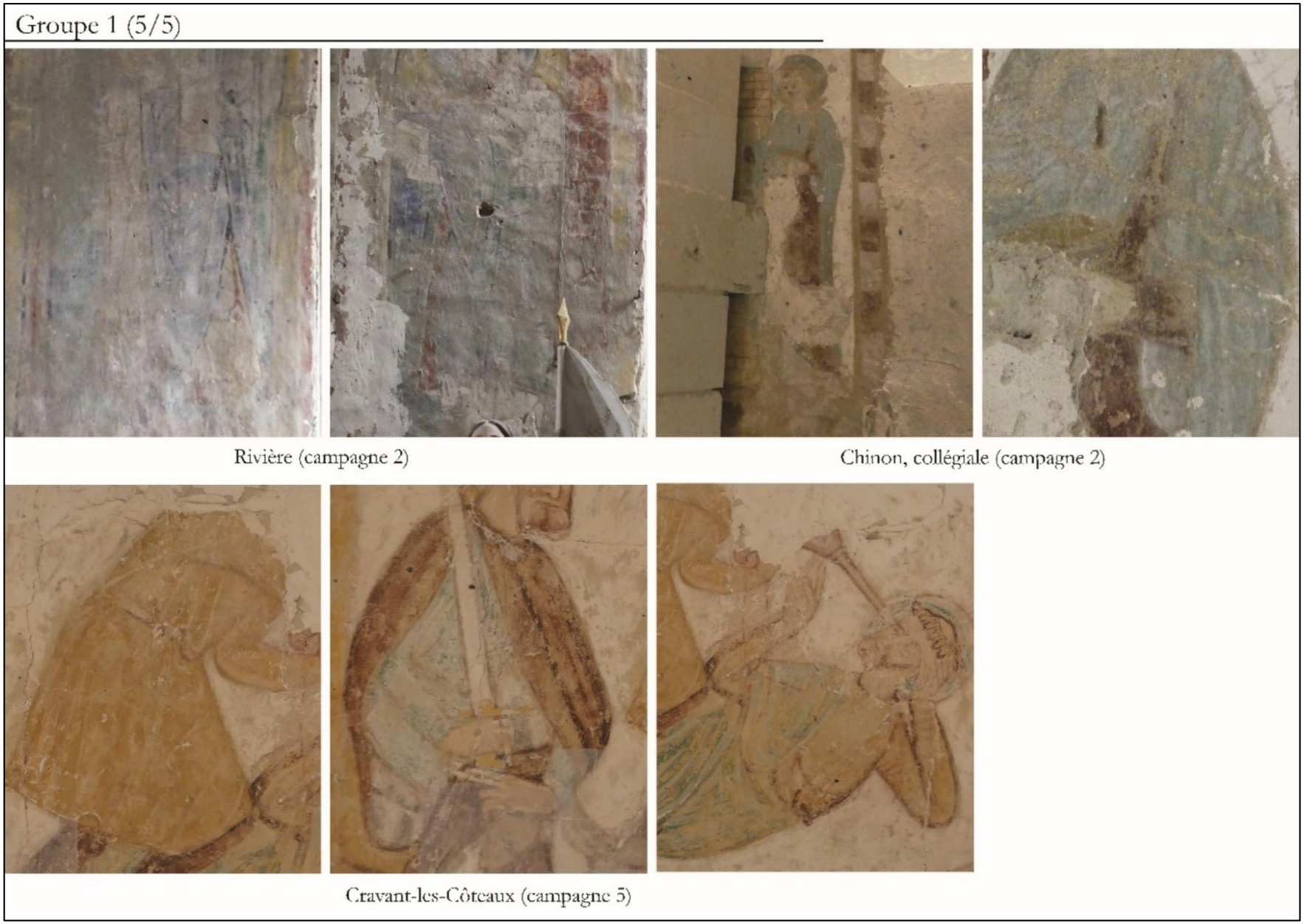


Fig. 133 : Plis – groupe 1 (5/5)

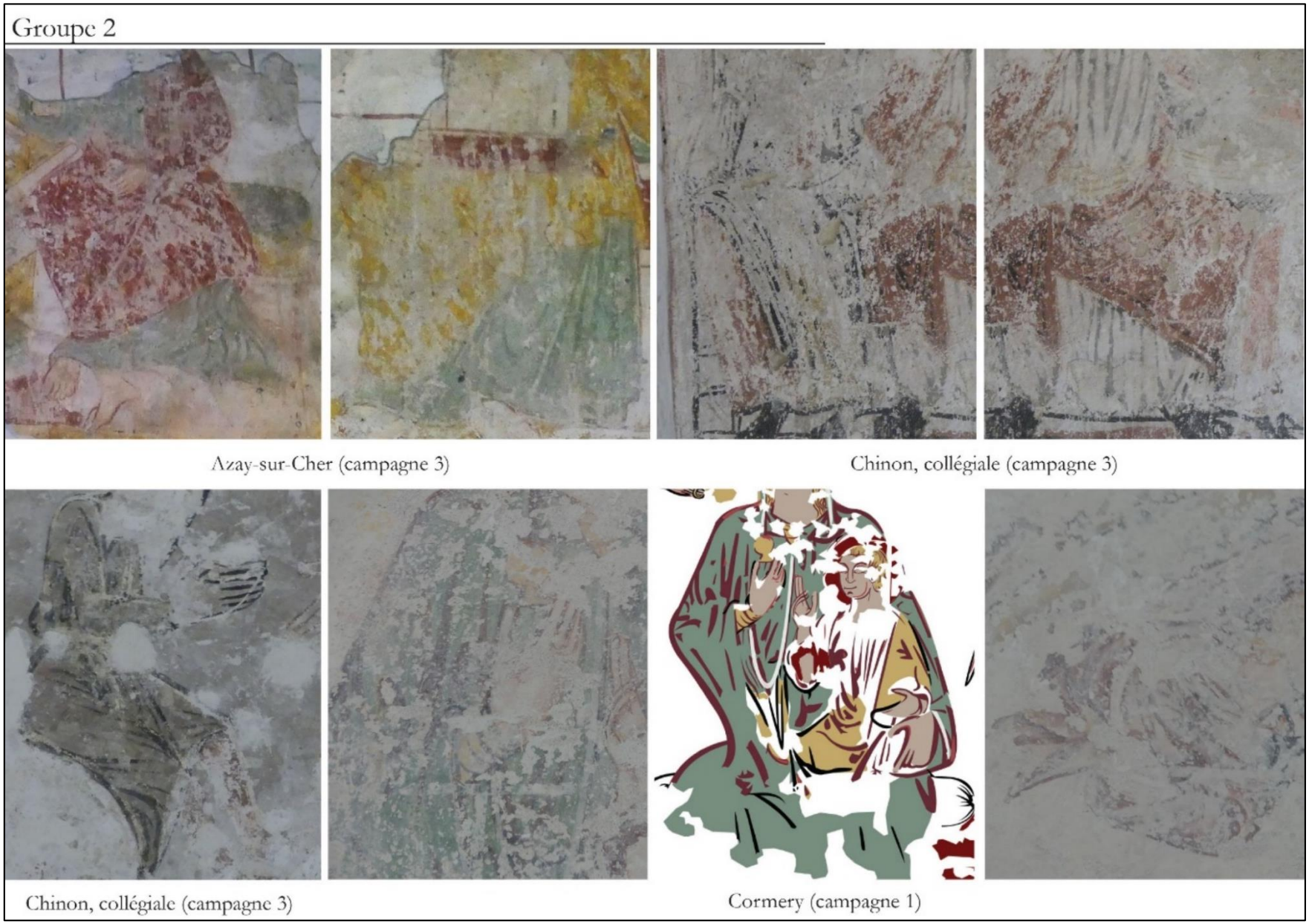


Fig. 134 : Plis – groupe 2

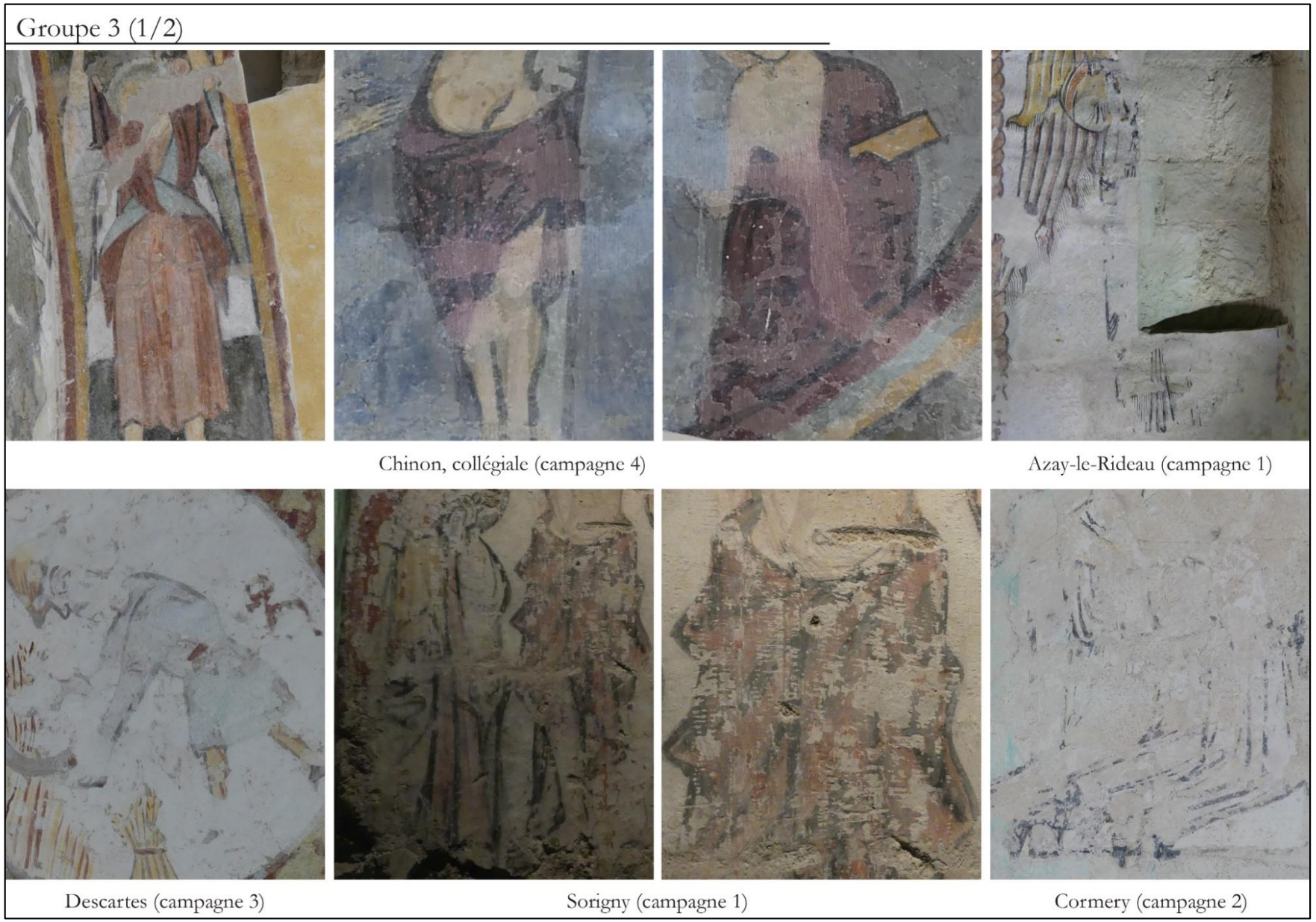


Fig. 135 : Plis – groupe 3 (1/2)

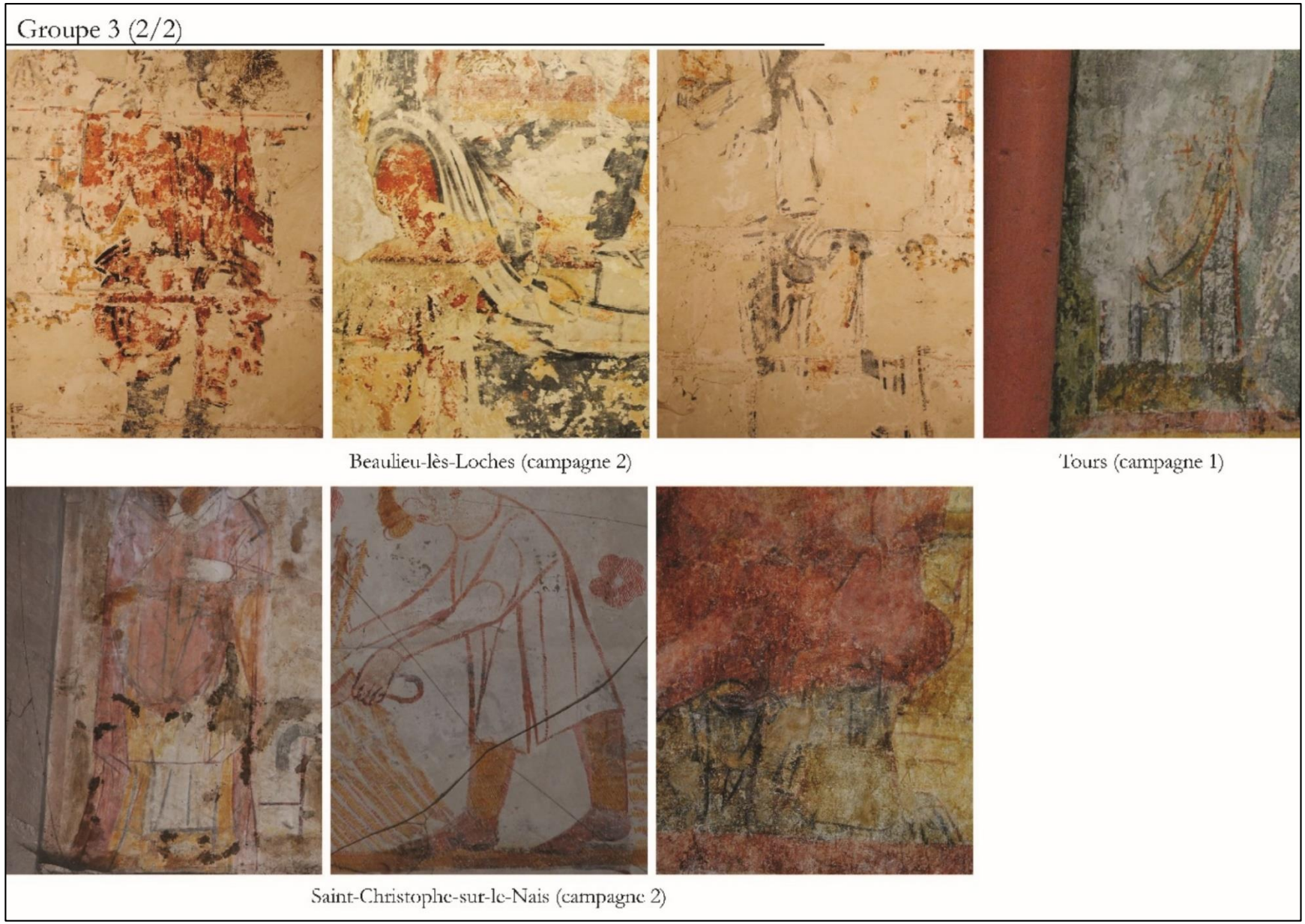


Fig. 136 : Plis – groupe 3 (2/2)

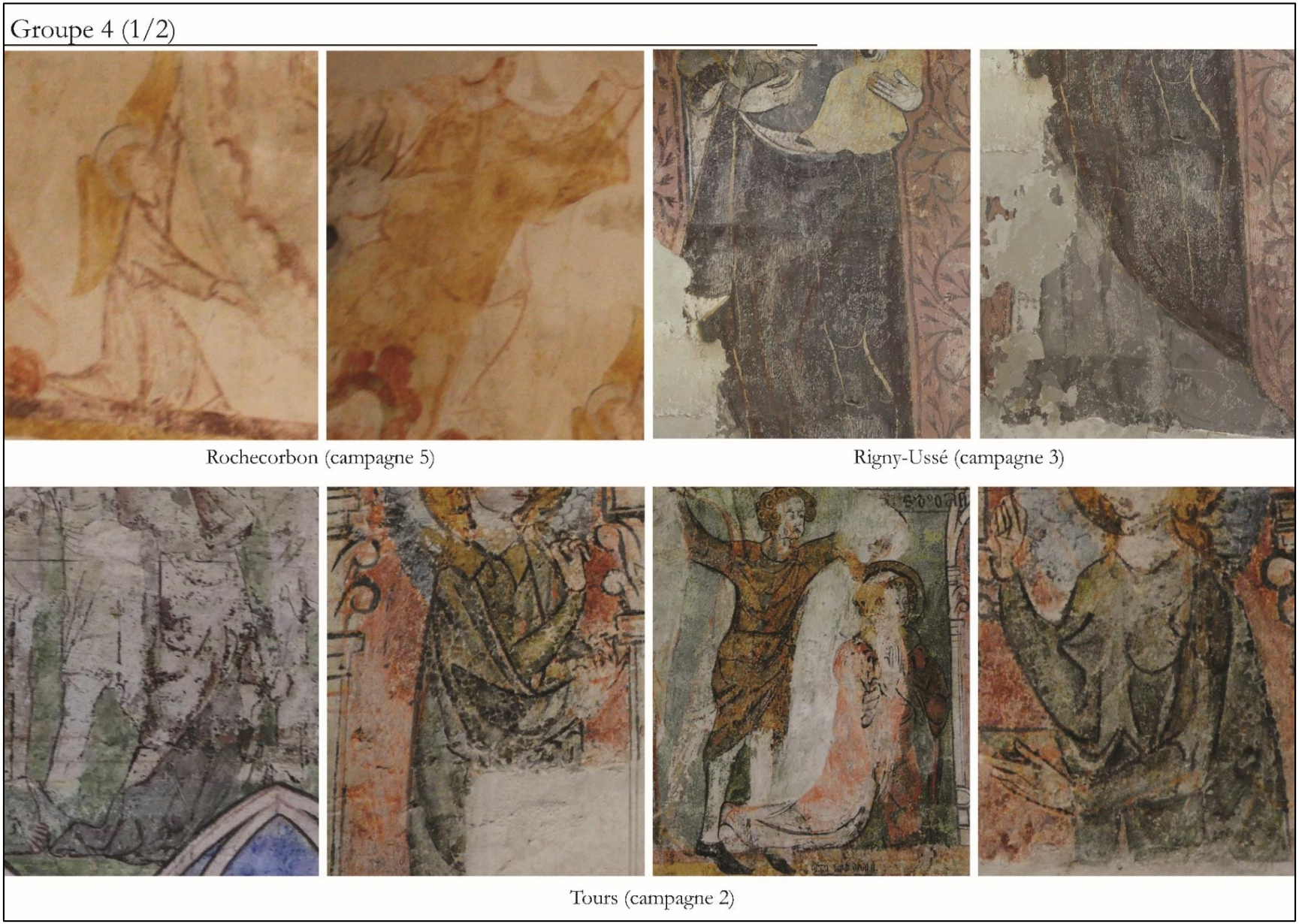


Fig. 137 : Plis – groupe 4 (1/2)

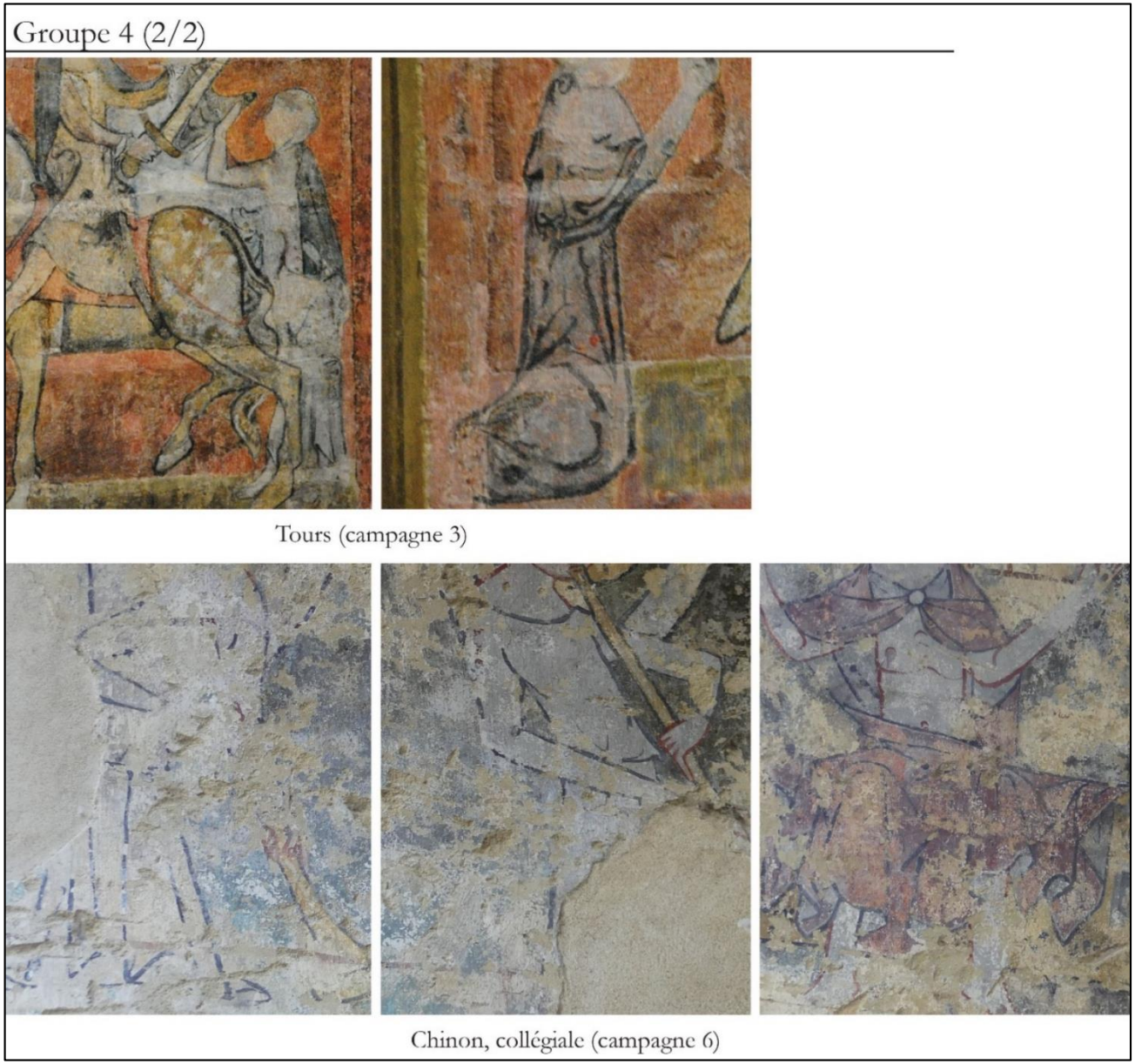


Fig. 138 : Plis – groupe 4 (2/2)



Fig. 139 : Plis – groupe 5



Fig. 140 : Plis – groupe 6 (1/2)

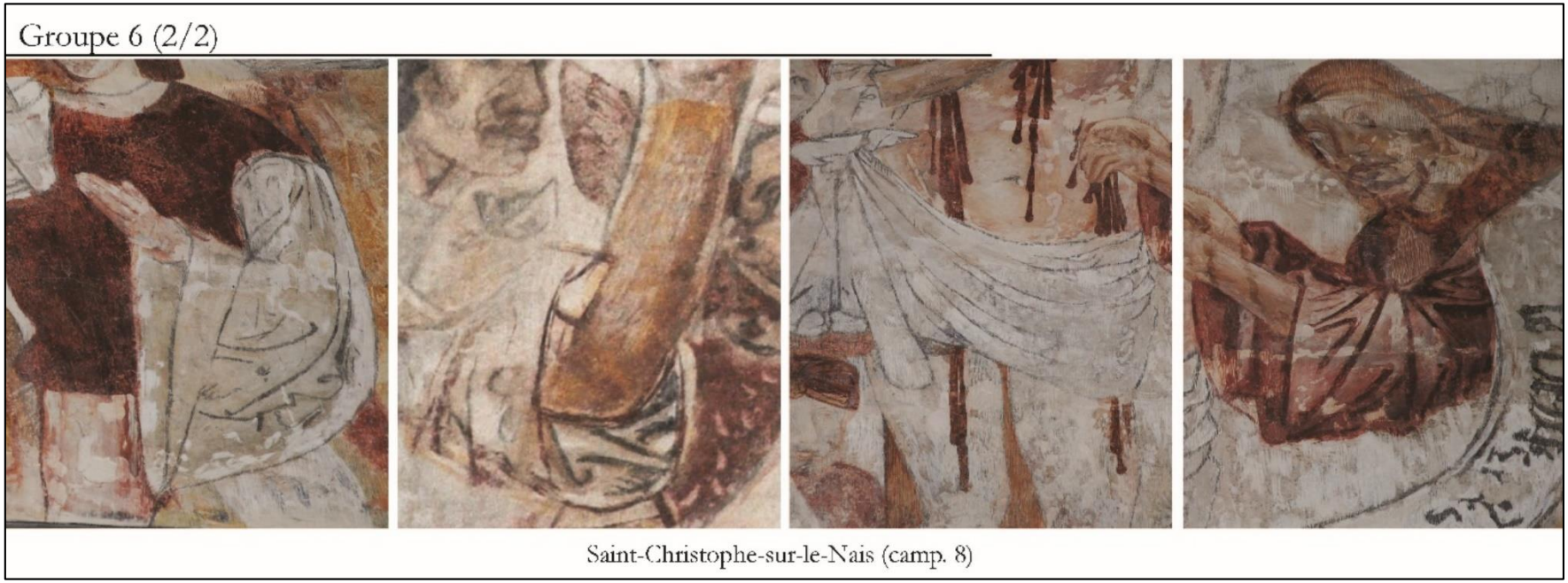


Fig. 141 : Plis – groupe 6 (2/2)



Fig. 142 : Plis – groupe 7

Groupe 1



Rochecorbon (campagne 3)

Fig. 143 : Fonds – groupe 1

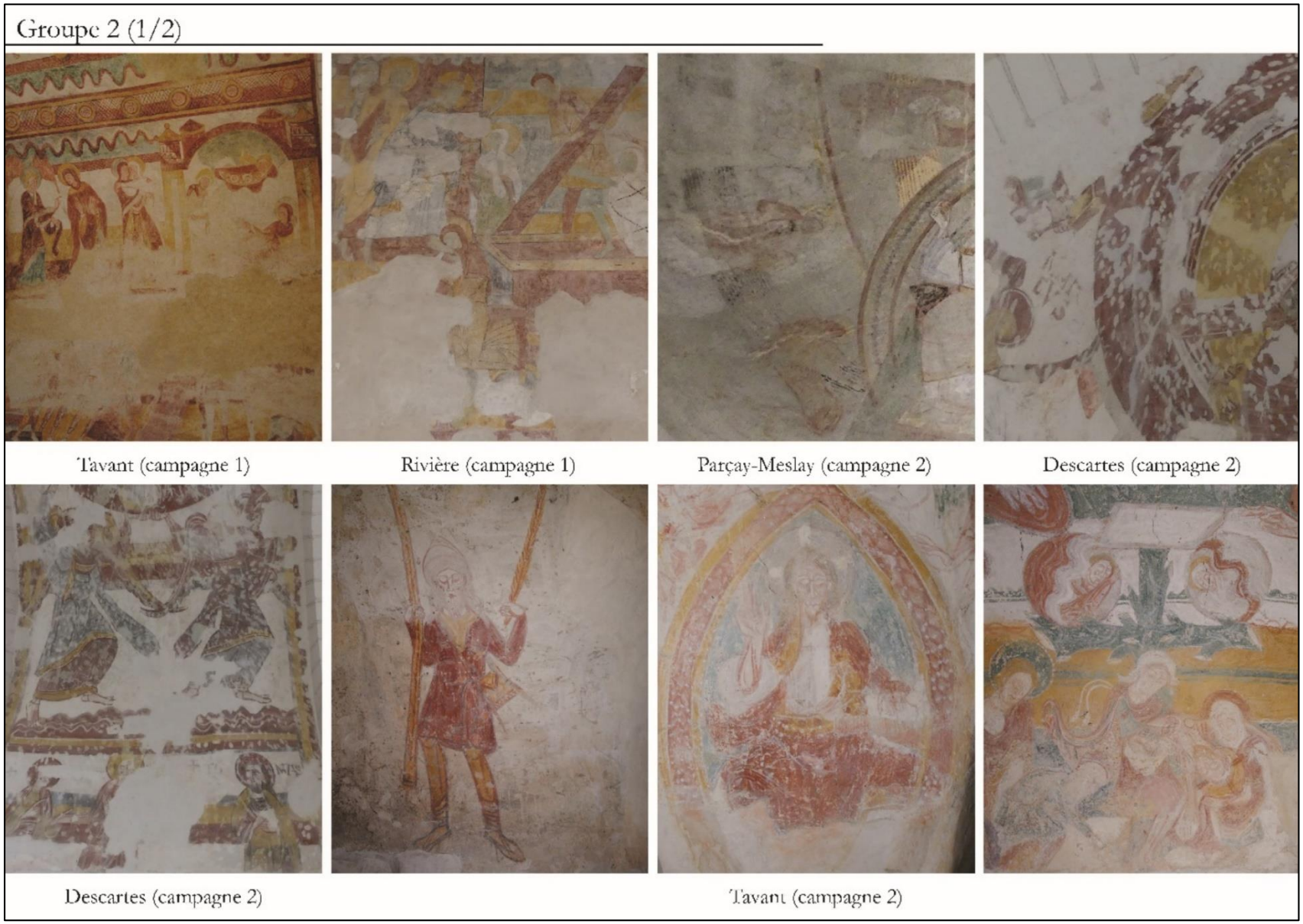


Fig. 144 : Fonds – groupe 2 (1/2)

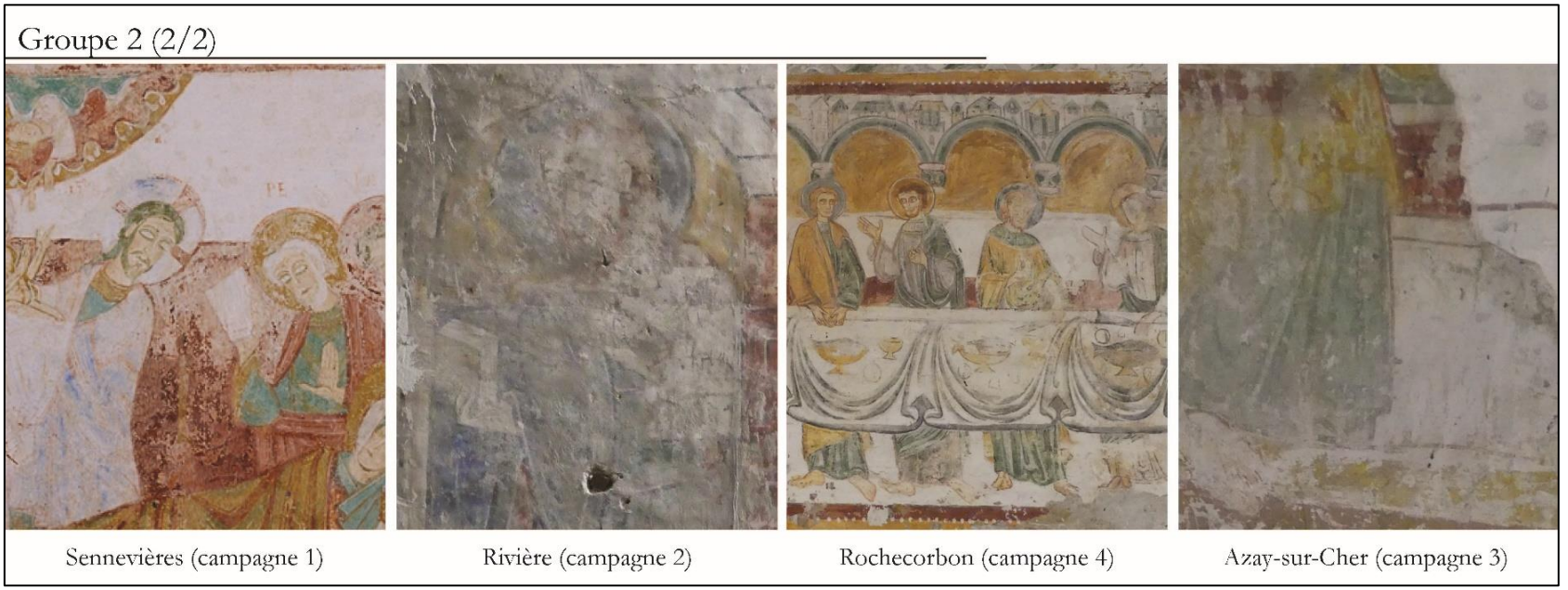


Fig. 145 : Fonds – groupe 2 (2/2)



Fig. 146 : Fonds – groupe 3

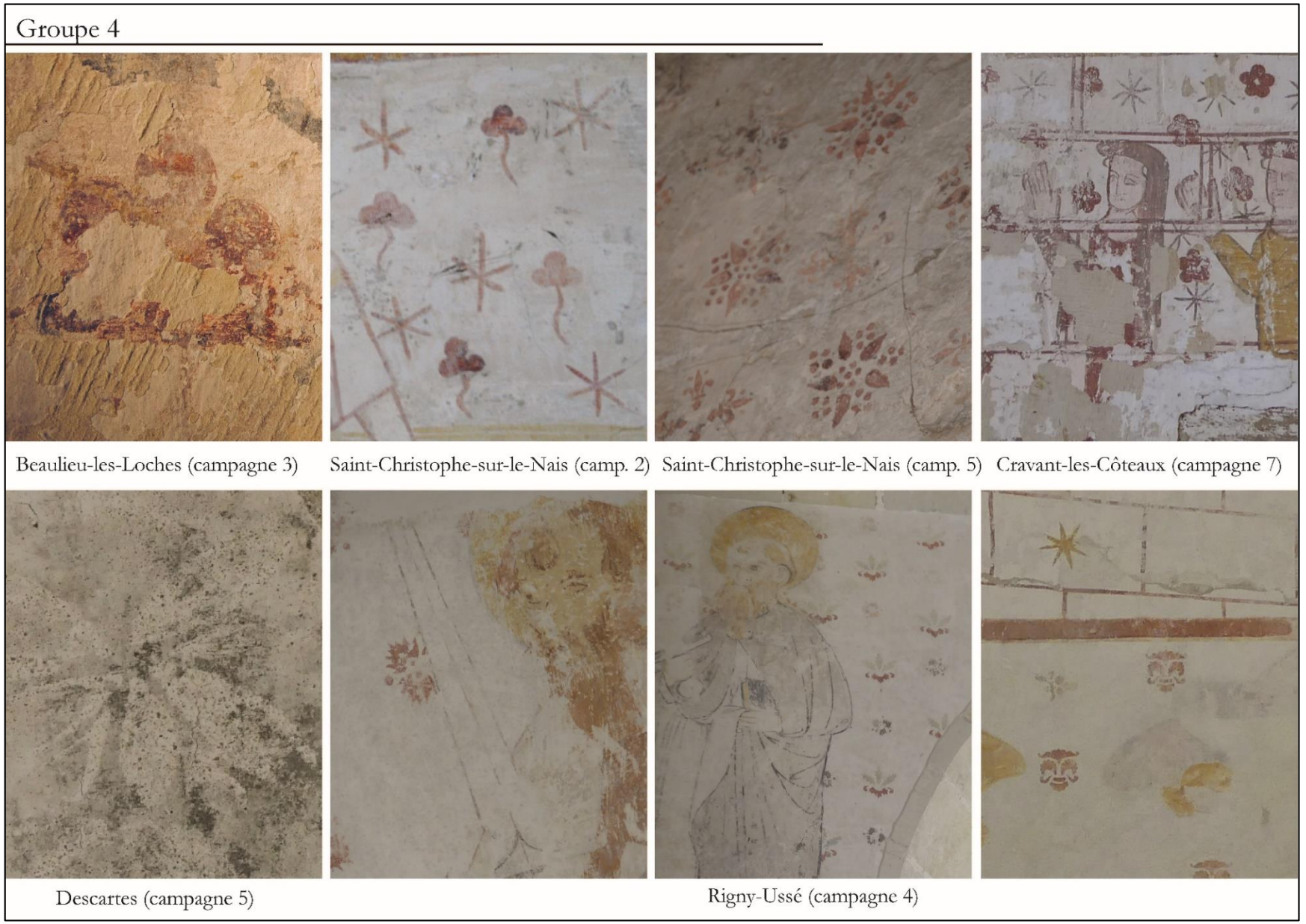


Fig. 147 : Fonds – groupe 4

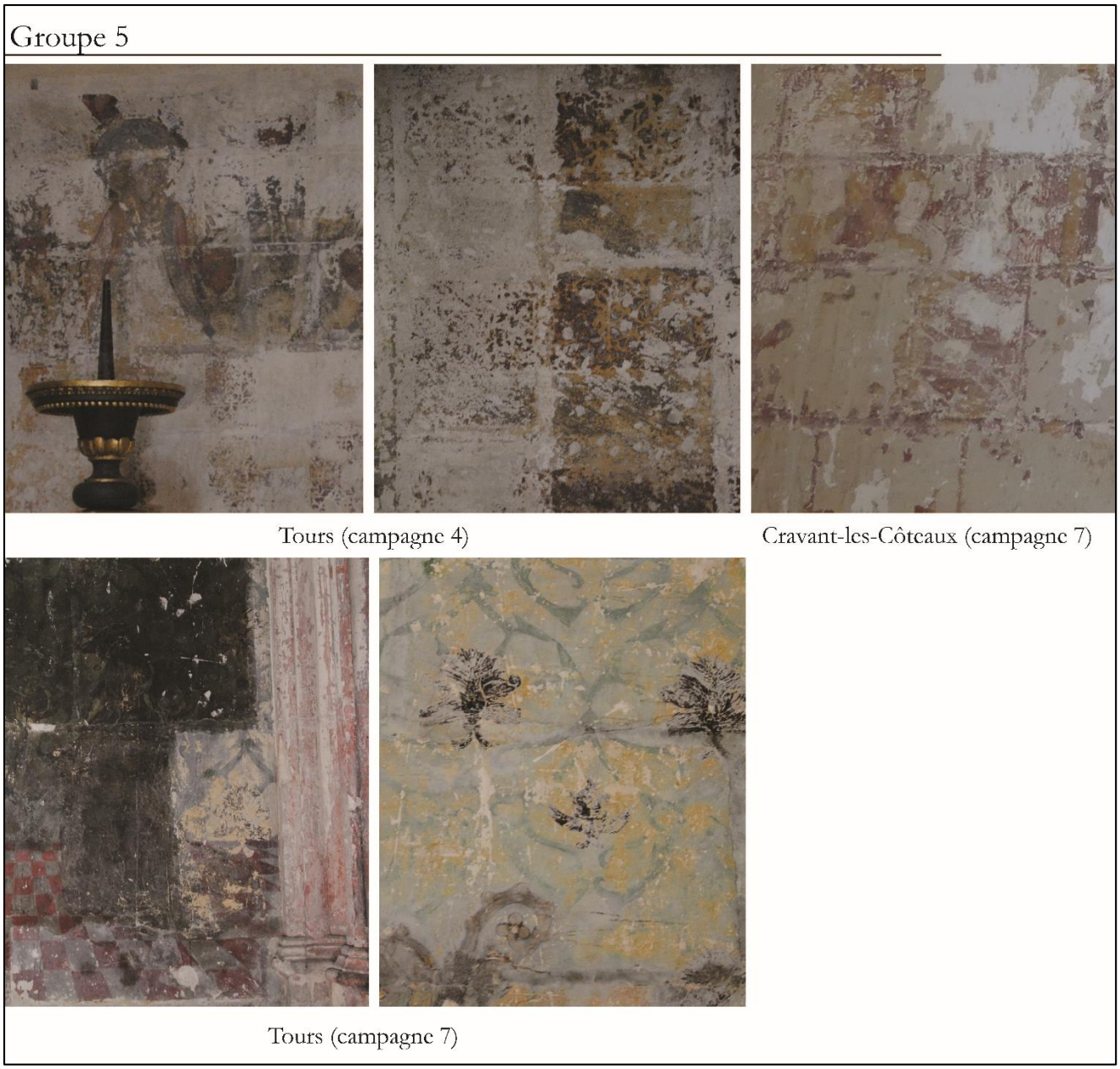


Fig. 148 : Fonds – groupe 5

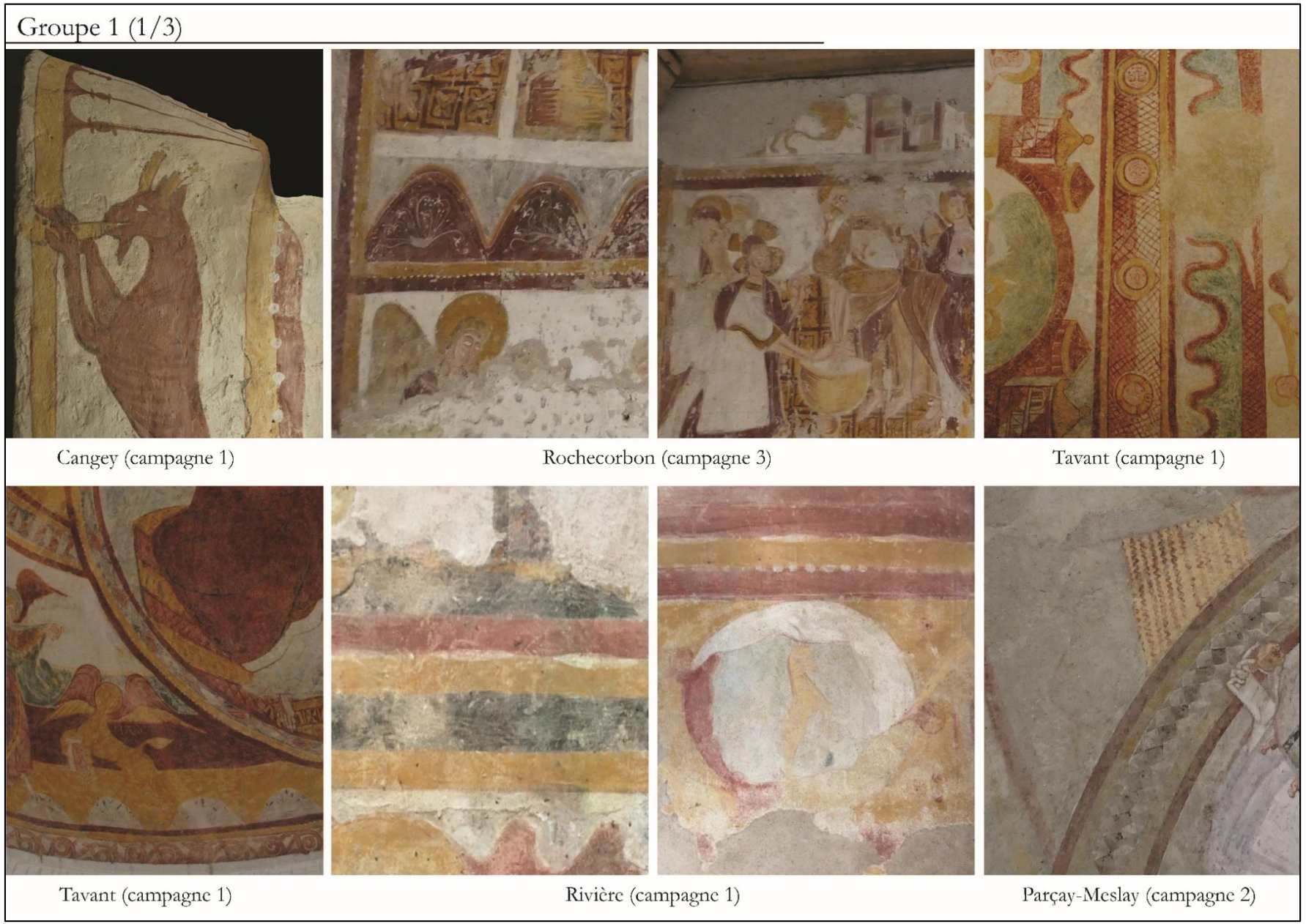


Fig. 149 : Encadrements – groupe 1 (1/3)

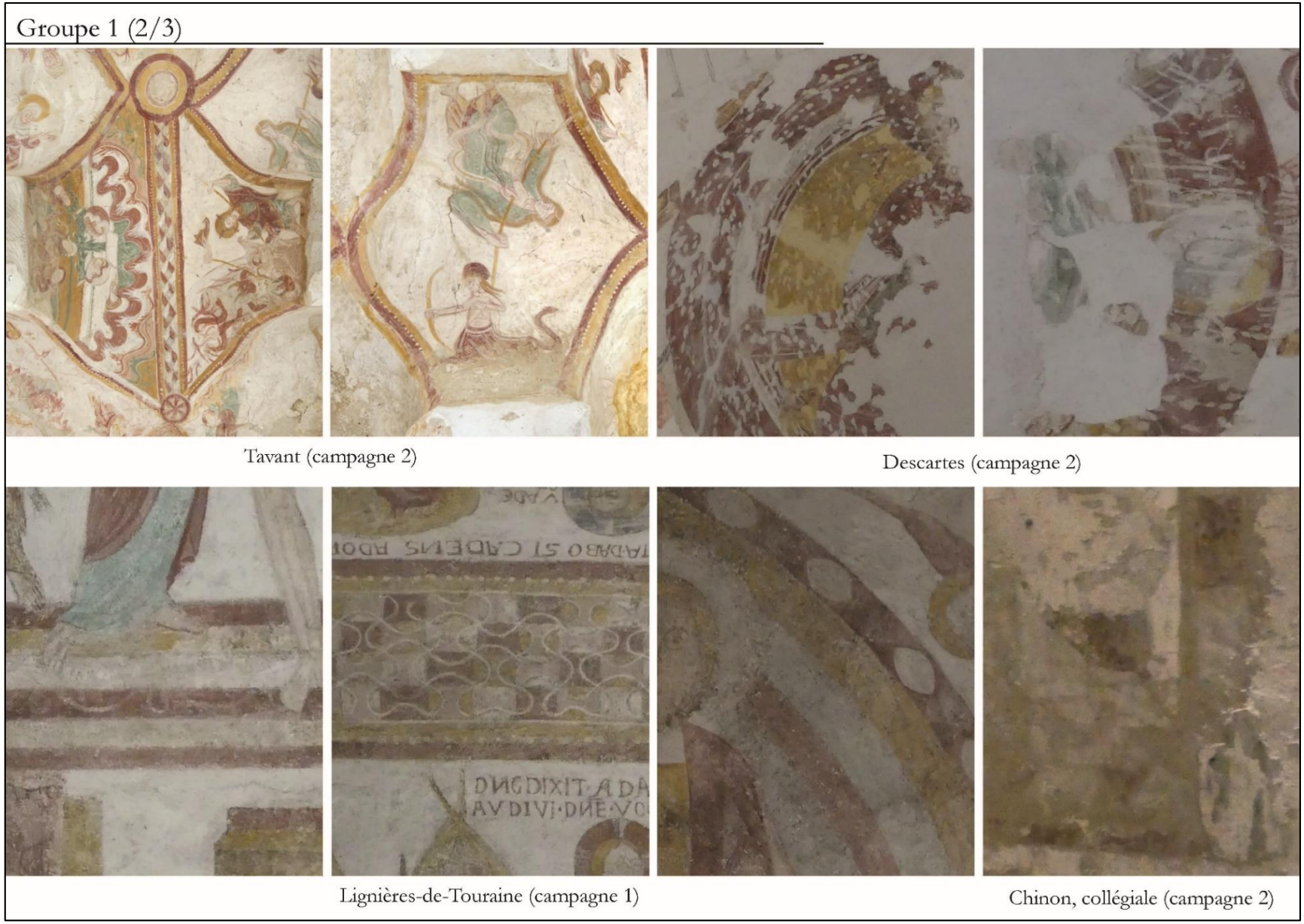


Fig. 150 : Encadrements – groupe 1 (2/3)

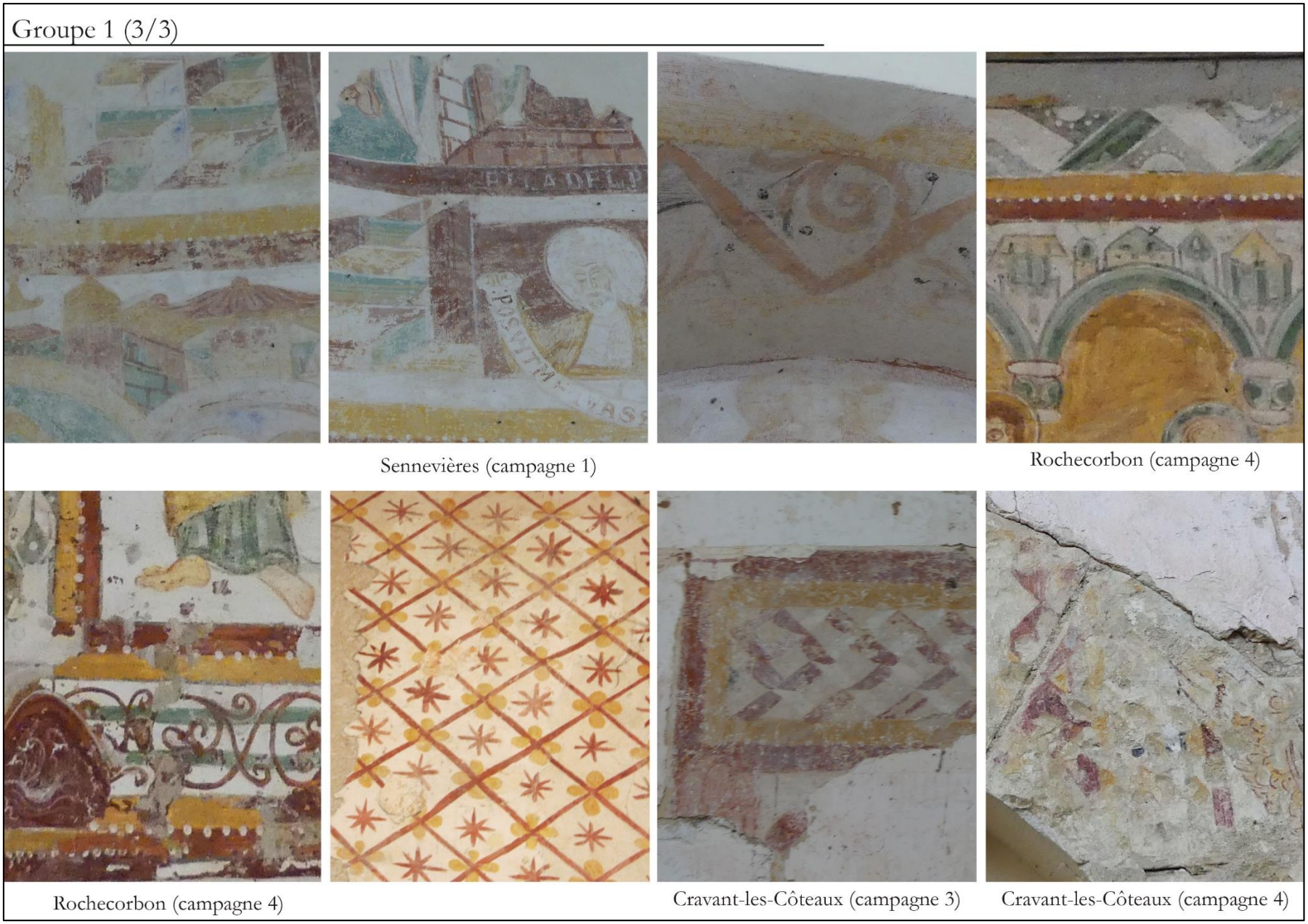


Fig. 151 : Encadrements – groupe 1 (3/3)

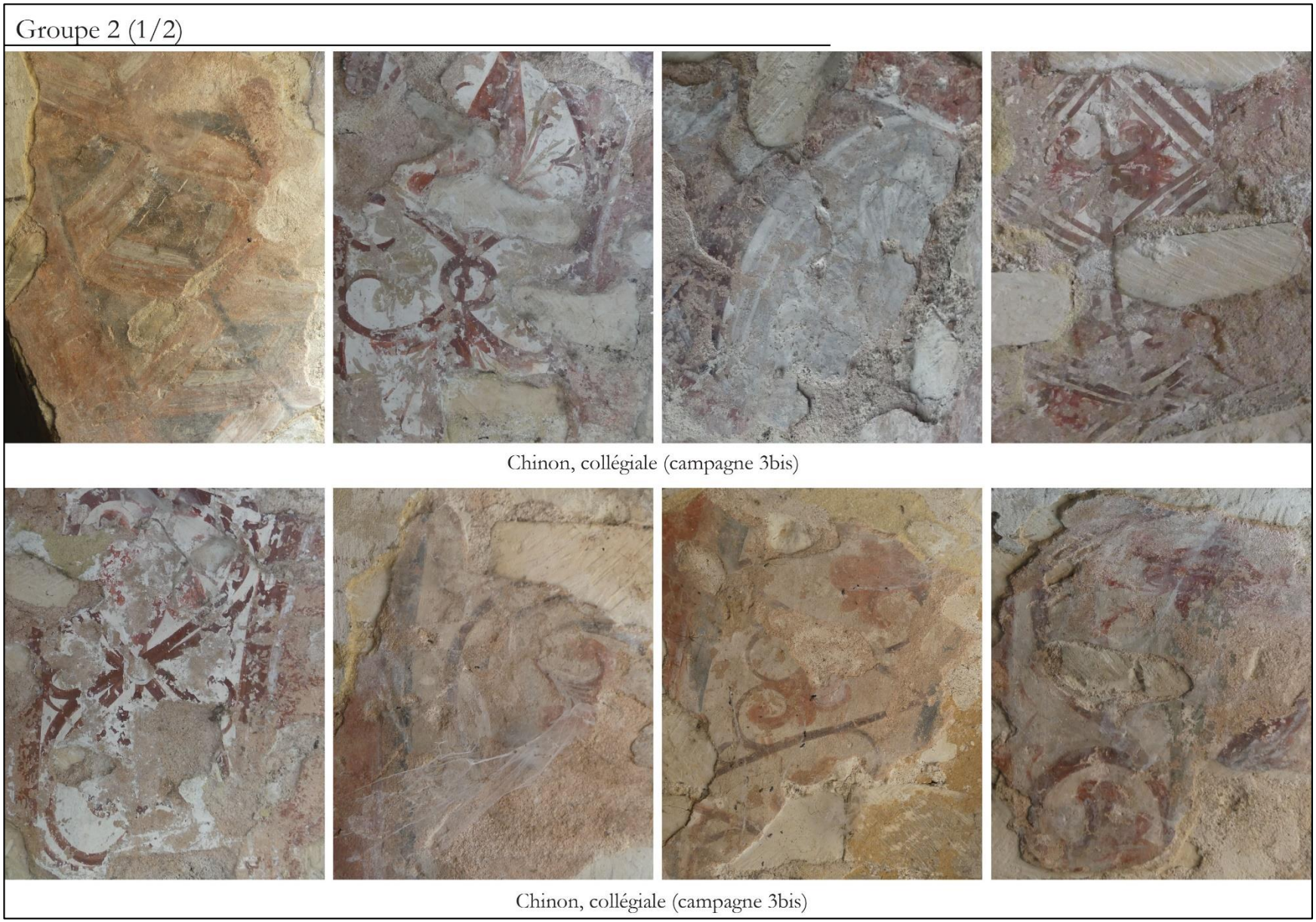


Fig. 152 : Encadrements – groupe 2 (1/2)

Groupe 2 (2/2)



Chinon, collégiale (campagne 3bis)

Fig. 153 : Encadrements – groupe 2 (2/2)

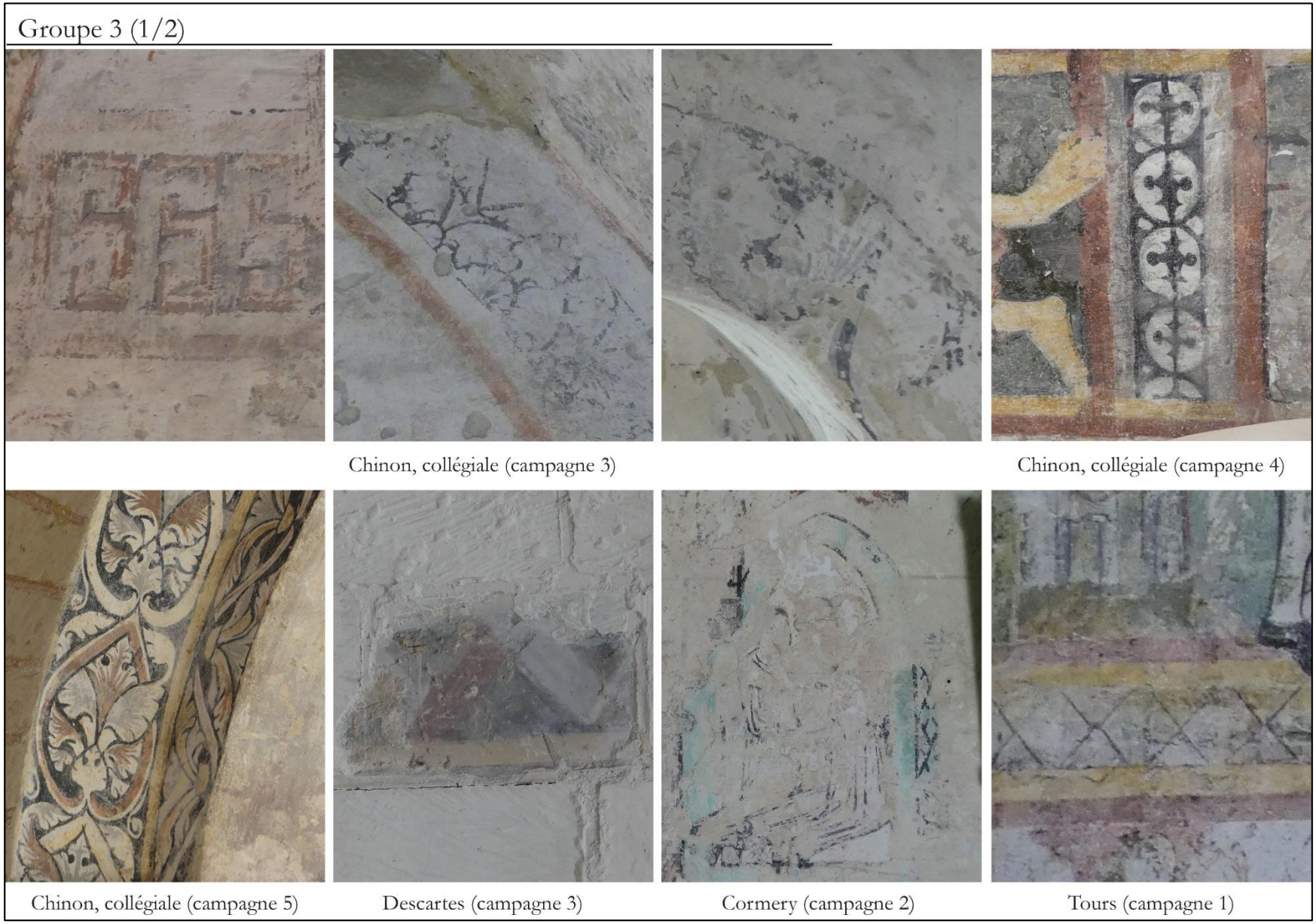
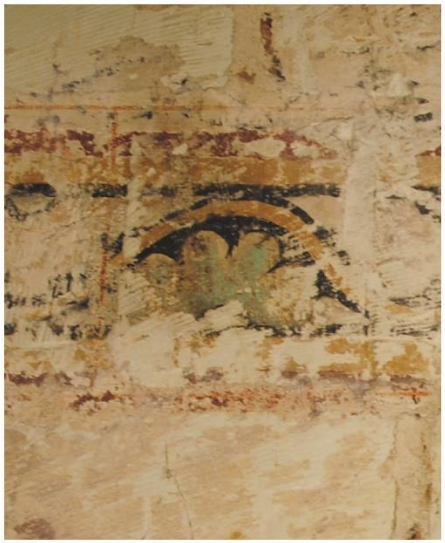


Fig. 154 : Encadrements – groupe 3 (1/2)

Groupe 3 (2/2)



Beaulieu-lès-Loches (campagne 2)





Beaulieu-lès-Loches (campagne 4)





Beaulieu-lès-Loches (campagne 4)



Cravant-les-Côteaux (campagne 9)

Fig. 155 : Encadrements – groupe 3 (2/2)

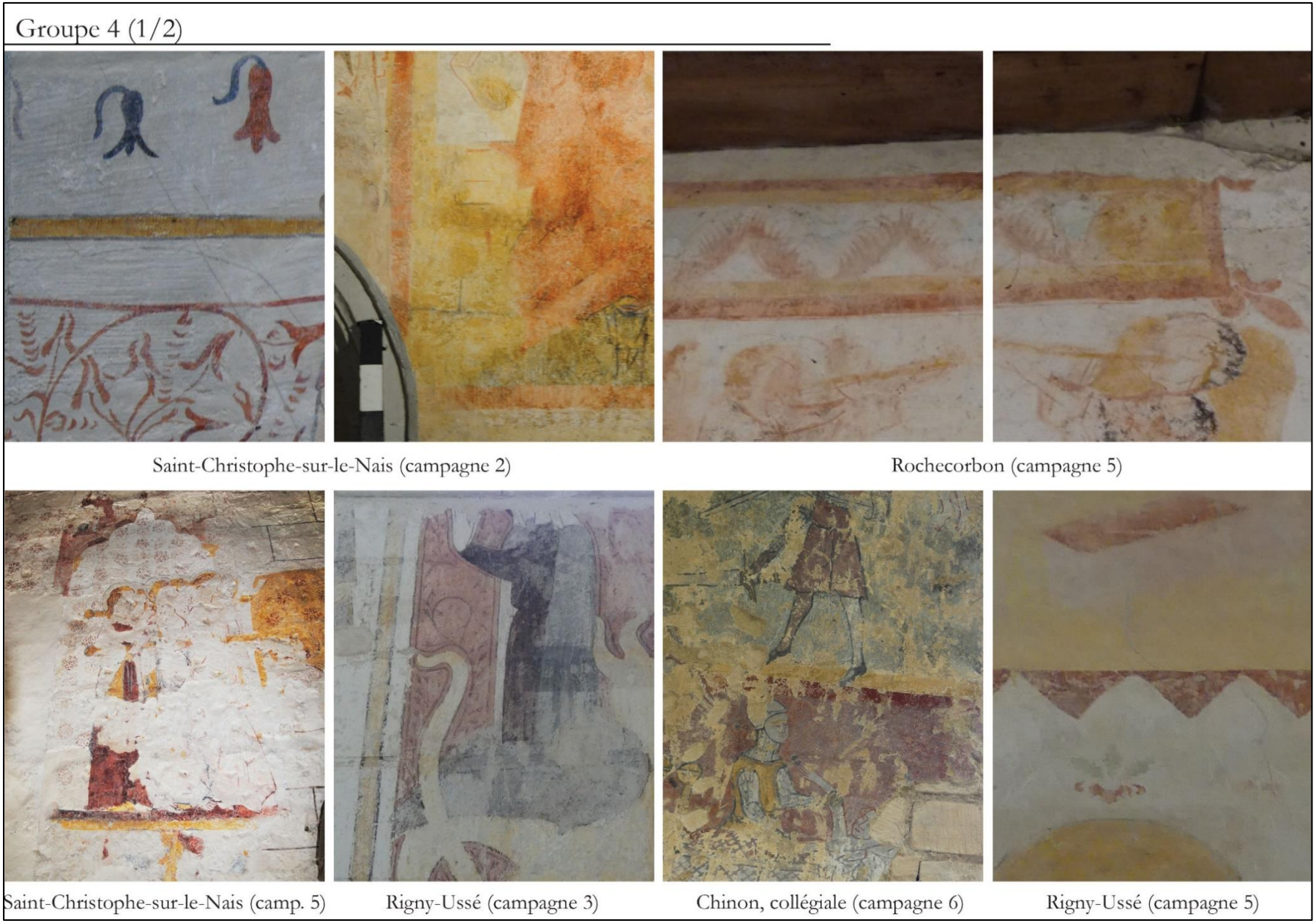


Fig. 156 : Encadrements – groupe 4 (1/2)

Groupe 4 (2/2)



Cravant-les-Côteaux (campagne 7)





Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8)

Fig. 157 : Encadrements – groupe 4 (2/2)

Chapitre 9

Fig. 158 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir du support architectural

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Localisation**	**Terminus post *quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
Azay-le-Rideau	Eglise Saint-Symphorien	1	Chœur (mur)	12e s		
		2	Chœur (mur)	12e s		Repose sur campagne 1
		3	Chœur (mur)	12e s		Repose sur campagne 2
Azay-sur-Cher	Prieuré Saint-Jean-du-Grais	1	Salle capitulaire, réfectoire	Fin du 12e/début du 13e s		
		2	Réfectoire	Fin du 12e/début du 13e s		Repose sur campagne 1
		3	Réfectoire	Fin du 12e/début du 13e s		Repose sur campagne 2
		4	Réfectoire (baies)	Fin du 12e/début du 13e s		Repose sur campagne 3
Beaulieu-lès-Loches	Eglise Saint-Laurent	1	Nef	Première moitié du 13e s		Cure de l'église 1229
		2	Nef	Première moitié du 13e s		
		3	Nef	Première moitié du 13e s		
Cangey	Eglise Saint-Martin	1	Nef (baie)	11e s		
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	1	Chapelle Saint-Mexme	?		Troglodytique
		2	Nef	?		Troglodytique
		3	Chapelle Sainte-Radegonde	?		Troglodytique
Chinon	Collégiale Saint-Mexme	2	Tour nord (rez-de-chaussée)	Milieu du 11e s	Construction d'un mur	
		3	Narthex (2e niveau)	Milieu du 11e s		
		3bis	Nef (baies)	11e s		
		4	Narthex (2e niveau)	Milieu du 11e s		

Commune	Edifice	Campagne	Localisation	Terminus post *quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
		5	Tour nord (voûtement + partie supérieure des murs)	Milieu du 11e s		
		6	Nef (arcs 1er niv)	11e s		
		7	Tour sud (rez-de-chaussée)	Fin du 15e s		
Cormery	Eglise Notre-Dame-du-Fougeray	1	Nef	Première moitié du 12e s		
		2	Nef	Première moitié du 12e s		
Cravant-les-Côteaux	Eglise Saint-Léger	1	Nef	Première moitié du 11e s		
		2	Chœur	12e s		
		3	Nef (niche + tardive)	13e s		
		4	Nef + chœur	12e s		Mais posée sur un enduit alors que campagne 3 directement sur appareillage donc stratigraphiquement postérieur à 3 (13e s)
		5	Croisée transept	Fin du 12e s/début du 13e s		
		7	Chapelle	15e s		
		9	Nef	Première moitié du 11e s		Repose sur campagne 8 qui couvre la 7
Descartes	Eglise Notre-Dame-de-la-Haye	1	Chœur	12e s		
		2	Croisée transept	12e s		
		3	Chœur	12e s		
		4	Nef, chœur	12e s		Repose sur campagne 2
		5	Chœur, transept, nef	12e s		

Commune	Edifice	Campagne	Localisation	Terminus post *quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
Sennevière	Chapelle du Liget	1	Chœur, nef, salle annexe	12e s	2e quart du 12e s	Rattachement à l'ordre des Chartreux en 1178 qui interdit le décor
Lignières-de-Touraine	Eglise Saint-Martin	1	Chœur	12e s		
Parçay-Meslay	Eglise Saint-Pierre	2	Chœur	11e s		
Rigny-Ussé	Eglise Notre-Dame	3	Transept	Fin 11e/ début du 12e s / réfection au 14e s	15e s	Percement d'une baie flamboyante dans le bras sud
		4	Chœur	14e s		
Rivière	Eglise Notre-Dame	1	Nef	11e s		
		2	Nef	11e s		
Rochecorbon	Eglise Saint-Georges	3	Nef	1028		
		4	Nef	1028		
		5	Nef, chœur	1028 / voûte 1127		
Sorigny	Eglise Saint-Pierre-es-Liens	1	Chapelle	11e s		
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Eglise Saint-Christophe	1	Intrados arc entre chœur et chapelle	13e s		
		2	Intrados arc entre chœur et chapelle, Nef	13es		Nef du 12e s mais baies percées au 13e s et peintures réalisées après le percement des baies
		5	Chœur	13e s		
		7	Chœur	13e s		
		8	Chœur	13e s		

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Localisation**	**Terminus post *quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	1	Chœur	Dernier quart du 11e s	Surélévation du chœur pour construire la crypte (décor à la base des piliers du chœur visibles dans la crypte)	
		2	Crypte	Fin du 11e/ début du 12e s		
Tours	Cathédrale Saint-Gatien	1	Chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII	Milieu du 13e s		
		2	Chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII	Milieu du 13e s		
		3	Chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII	Milieu du 13e s		
		4	Chapelle des fonds baptismaux	Début du 15e s		
		5	Chapelle de Monseigneur Renou	Milieu du 13e s		
		6	Nef	Début du 14e s		
		7	Massif occidental	Début du 15e s		

Fig. 159 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir de l'iconographie

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Indice de datation**
Azay-le-Rideau	Eglise Saint-Symphorien	1	Adoration des mages	12e s		Posture stéréotypée des chevaux
Azay-sur-Cher	Prieuré Saint-Jean-du-Grais	3	Christ en majesté	Fin 12e s	13e s	Evangélistes avec encrier remplacé progressivement à la fin du 12e s par les 4 Vivants / Epigraphie 13e s
Beaulieu-lès-Loches	Eglise Saint-Laurent	2	Martyr de sainte Catherine	13e s		Epigraphie
		3	Juif devant la statue de saint Nicolas	13e s	13e s	Comparaisons avec les cathédrales de Tours et de Chartres (vitraux)
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	2	Chasse royale	Début du 12e s	Début du 13e s	Episode de la vie des Plantagenêts ?
Chinon	Collégiale Saint-Mexme	4	Crucifixion	13e s	13e s	Christ semble endormi, le sang ne coule pas et l'aspect humain n'est pas encore celui mis en évidence par les peintres de la fin du gothique
Cormery	Eglise Notre-Dame-du-Fougeray	1	Vierge à l'Enfant	12e s	14e s	*Sedes Sapientiae* (11e - 13e s) / assimilation au prêtre officiant (à partir du 12e s)
Cravant-les-Côteaux	Eglise Saint-Léger	5	Martyr de saint Léger	13e s		Epigraphie
Descartes	Eglise Notre-Dame-de-la-Haye	2	Christ en majesté, agneau, anges, saints	12e s	Début du 12e s	Epigraphie (début du 12e s)
Sennevière	Chapelle du Liget	1	Vie du Christ et de la Vierge, saints	Milieu du 12e s	Deuxième moitié du 12e s	Comparaisons iconographiques (11e - 13e s) + Epigraphie (Milieu - 2e moitié du 12e s)

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Indice de datation**
Lignières-de-Touraine	Eglise Saint-Martin	1	Parabole de Lazare, Tentations du Christ	12e s	12e s	Epigraphie
Parçay-Meslay	Eglise Saint-Pierre	2	Christ en majesté	9e s	12e s	Présentation de l'hostie comme sur des manuscrits de Marmoutier dès le 9e s + exemples de peintures murales des 11e et 12e s //Tavant, Saint-Aignan (DAVY, FRANZE)
Rigny-Ussé	Eglise Notre-Dame	3	Vierge à l'Enfant	14e s		Vierge à l'Enfant en pied + oiseau se développe dans la statuaire (14e s)
		4	Calendrier	13e s		Coutume de la plantation du "mât de mai"
Rochecorbon	Eglise Saint-Georges	3	Lavement des pieds	Début du 11e s		Christ agenouillé apparaît au début du 11e siècle sur le manuscrit de Saint-Gall (1011) puis sur un psautier anglais (1050) + Pierre portant la main à sa tempe (GIESS)
		4	Cène	Milieu du 12e s	Milieu du 13e s	Forme des couteaux (Base Objet, DAVY, LEDUC)
		5	Scène de bataille	13e s/ 14e s		Abandon du galop stéréotypé roman (13e s, DAVY) + armement (14e s)
Sorigny	Eglise Saint-Pierre-es-Liens	1	Crucifixion	Fin du 12e s		Christ semble endormi, le sang ne coule pas et l’aspect humain n’est pas encore celui mis en évidence par les peintres de la fin du gothique

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Indice de datation**
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Eglise Saint-Christophe	1	Saint Christophe	12e s/ 15e s		Iconographie du saint Christophe avec l'Enfant sur ces épaules (12e s) et utilisation récurrente du paysage (15e s)
		2	Calendrier	13e s	14e s	A partir du 13e s, représentation de Janus attablé devant un banquet (Calendrier)/ Janus à 3 visages (13e - 14e s)
		8	Crucifixion	15e s	16e s	Christ mort, violence + costumes
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	1	Christ en majesté	9e s	12e s	Présentation de l'hostie comme sur des manuscrits de Marmoutier dès le 9e s + exemples de peintures murales des 11e et 12e s //Parçay-Meslay, Saint-Aignan (DAVY, FRANZE)
Tours	Cathédrale Saint-Gatien	2	Vierge à l'Enfant	14e s		Représentation d'un triptyque architecturé gothique (13e s) + tendresse entre l'Enfant et la Vierge (apparition au 14e s)
		3	Charité de saint Martin	1323	1323	Date inscrite

Fig. 160 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir de la technique

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Technique**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
Azay-sur-Cher	Prieuré Saint-Jean-du-Grais	2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Cangey	Eglise Saint-Martin	1	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Chinon	Collégiale Saint-Mexme	2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Cravant-les-Côteaux	Eglise Saint-Léger	5	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Descartes	Eglise Notre-Dame-de-la-Haye	2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Technique**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
						se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Sennevière	Chapelle du Liget	1	Technique mixte issue de la fresque	8e s	12e s	Technique mixte + Pseudo-*verdaccio* (ROLLIER-HANSELMAN)
Lignières-de-Touraine	Eglise Saint-Martin	1	Technique mixte issue de la fresque	8e s	12e s	Technique mixte + Pseudo-*verdaccio* (ROLLIER-HANSELMAN)
Parçay-Meslay	Eglise Saint-Pierre	2	Technique mixte issue de la fresque	11e s	13e s	Technique mixte + *Verdaccio* (ROLLIER-HANSELMANN)
Rigny-Ussé	Eglise Notre-Dame	3	Détrempe	13e s		Liant à l'œuf ou à l'huile (à partir du 13e s pour l'huile)
Rivière	Eglise Notre-Dame	1	Technique mixte issue de la fresque	11e s	13e s	Technique mixte + *Verdaccio* (ROLLIER-HANSELMANN)
		2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	8e - 12e s (ROLLIER-HANSELMANN) Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Rochecorbon	Eglise Saint-Georges	3	Technique mixte issue de la fresque	9e s	12e s	Faux bleu (PALAZZO-BERTHOLON, COUPRY)
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Eglise Saint-Christophe	2	Détrempe	13e s		Liant à l'œuf ou à l'huile (à partir du 13e s pour l'huile)
		5	Détrempe	13e s		Liant à l'œuf ou à l'huile (à partir du 13e s pour l'huile)
		7	Détrempe	Milieu du 15e s	Milieu 16e s	Liant à l'œuf ou à l'huile (à partir du 13e s pour l'huile) + brocart appliqué (milieu du 15e- milieu du 16e s)
		8	Détrempe	13e s		Liant à l'œuf ou à l'huile (à partir du 13e s pour l'huile)

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Technique**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	1	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
		2	Technique mixte issue de la fresque	8e s	13e s	Technique d'exécution et style roman se prolonge jusqu'au 13e s (GABORIT)
Tours	Cathédrale Saint-Gatien	3	Détrempe	13e s		Liant à l'huile (à partir du 13e s) + glacis
		5	Détrempe	Milieu du 15e s	Milieu 16e s	Brocart appliqué (MOUNIER)
		7	Détrempe	Milieu du 15e s	Milieu 16e s	Brocart appliqué (MOUNIER)

Fig. 161 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir du style

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Commentaires**
Azay-le-Rideau	Eglise Saint-Symphorien	1	Adoration des mages, saint Michel	Début du 13e s	1230-1240	Apparition du cerne noir, importance de la ligne et du contour pour construire et animer les figures (13e s LANDRY)/ apparition du "large-fold style" auquel la pm ne correspond pas (1230-1240 LANDRY)
		2	Main	Début du 13e s	3e ¼ du 13e s et début du 14e s	Apparition du cerne noir, importance de la ligne et du contour pour construire et animer les figures (13e s LANDRY)/ apparition du gothique confirmé auquel la pm ne correspond pas (3e ¼ du 13e s et début du 14e s LANDRY)
		3	Martyre d'un saint	3e ¼ du 13e s	Début du 14e s	Finesse d'exécution, harmonie des lignes, Les figures se détachent du fond par un contour + le traitement presque pictural des formes donne du relief et du volume (à partir de la fin du 13e s LANDRY) gothique confirmé
Azay-sur-Cher	Prieuré Saint-Jean-du-Grais	3	Christ en majesté	1170	1220	Style 1200 : Plis en Y, sailli des membres, 3D, recherche de naturalisme (TERRIER ALIFERIS), drapé souple et fluide qui modèle le corps ou épouse leurs mouvements (LANDRY)
Beaulieu-lès-Loches	Eglise Saint-Laurent	2	Martyre de sainte Catherine	1er 1/2 du 13e s	14e s	Apparition du cerne noir, importance de la ligne et du contour pour construire et animer les figures (13e s LANDRY)/ expressivité des bourreaux mais pas les autres caractéristiques du gothique international (A partir de la fin du 13e s LANDRY)
		3	Anges, saint Nicolas	1er 1/2 du 13e s	3e ¼ du 13e s	Importance de la ligne et du contour pour construire et animer les figures (13e s LANDRY)/ gothique confirmée avec traitement pictural des formes non utilisé (fin 13e s LANDRY)
Cangey	Eglise Saint-Martin	1	Animaux musiciens	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	2		2e ¼ du 12e s / milieu du 12e s	3e ¼ du 12e	Diminution de cette manière de modeler les formes qui se rencontre jusqu'au 3e ¼ du 12e s et après disparition (DAVY)/ Milieu du 12e s – fin du 1er ¼ du 13e s = Aplat du fond pour les carnations est plus claire que le groupe précédent, traits du

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						visage dessinés d'une manière vigoureuse, cerne, parfois des détails complémentaires : soulignements de vert, touche de bleu dans les barbes, traits fins complétant le modelé … ce type se rencontre plus fréquemment autour de 1200 et 1225 (DAVY)
		3	Ange	1er 1/2 du 13e	2e 1/2 du 13e s	Première moitié du 13e s = persistance de certains traits romans, pose de trois valeurs sur un fond d'intensité moyenne mais simplification de cette manière de peintre par juxtaposition de 2 couleurs, utilisation de conventions (cercle noir pour le menton, lèvres supérieures marquées par trait noir), dessin des plis pour la plupart stéréotypé avec une recherche d'accumulation de plis // ou en V + apparition de l'esprit gothique : emploi de nombreux plis serrés et multiples semblables à des plis mouillés, recherche de la profondeur par la position des personnages, recherche d'individualité (GABORIT)
Chinon	Collégiale Saint-Mexme	2	Saint Nicolas	2e ¼ du 12e s	3e ¼ du 12e	Diminution de cette manière de modeler les formes qui se rencontre jusqu'au 3e ¼ du 12e s et après disparition (DAVY)
		3	Cycle hagiographique	1170/ 1200	1220	Style 1200 : Plis en Y, sailli des membres, 3D, recherche de naturalisme (TERRIER ALIFERIS), drapé souple et fluide qui modèle le corps ou épouse leurs mouvements (LANDRY)/ Milieu du 12e s – fin du 1er ¼ du 13e s : Aplat du fond pour les carnations est plus claire que le groupe précédent, traits du visage dessinés d'une manière vigoureuse, cerne, parfois des détails complémentaires : soulignements de vert, touche de bleu dans les barbes, traits fins complétant le modelé … ce type se rencontre plus fréquemment autour de 1200 et 1225 (DAVY)/ Première moitié du 13e s = persistance de certains traits romans, pose de trois valeurs sur un fond d'intensité moyenne mais simplification de cette manière de peintre par juxtaposition de 2

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						couleurs, utilisation de conventions (cercle noir pour le menton, lèvres supérieures marquées par trait noir), dessin des plis pour la plupart stéréotypé avec une recherche d'accumulation de plis // ou en V + apparition de l'esprit gothique : emploi de nombreux plis serrés et multiples semblables à des plis mouillés, recherche de la profondeur par la position des personnages, recherche d'individualité (GABORIT)
		3bis	Motifs décoratifs	Début du 13e s	1e 1/2 du 13e s	Le vocabulaire ornemental peut faire référence à la peinture romane et comporte principalement des motifs géométriques (GABORIT)
		4	Vision d'Ezéchiel	1200	1225	Milieu du 12e s – fin du 1er ¼ du 13e s : Aplat du fond pour les carnations est plus claire que le groupe précédent, traits du visage dessinés d'une manière vigoureuse, cerne, parfois des détails complémentaires : soulignements de vert, touche de bleu dans les barbes, traits fins complétant le modelé … ce type se rencontre plus fréquemment autour de 1200 et 1225 (DAVY)
		6	Jugement dernier, Massacre des innocents	3e ¼ du 13e s	Début du 14e s	Groupe cohérent, influences septentrionales = finesse d'exécution, harmonie des lignes Rythme de la composition subtile, mouvement faussement symétrique, recherche d'un mouvement complexe Sculpture parisienne = attitude légèrement cambrée avec des visages aux traits pleins et juvéniles, sourire, courtes boucles (cheveux) ou chevelure longue aux ondulations serrées ET SURTOUT Début du 14e s = léger contrapposto, drapés se déploient en revers complexes (LANDRY)
Cormery	Eglise Notre-Dame-du-Fougeray	1	Vierge à l'Enfant	1170	1220	Style 1200 : Plis en Y, sailli des membres, 3D, recherche de naturalisme (TERRIER ALIFERIS), drapé souple et fluide qui modèle le corps ou épouse leurs mouvements (LANDRY) / 1150 -dernière manifestation entre 1210 et 1225 = orientation

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						minimaliste, restitution très sobre du modelé des visages, rehauts légers, palette de couleurs très claire, privilégie le trait à la couleur pour transcrire l'expressivité du visage (DAVY)
		2	Donateurs	Milieu du 13e s	Fin du 14e s	Apparition du trait noir, Silhouette généralement déliée/ Fin du 14e s = « gothique international provincial » (LANDRY)
Cravant-les-Côteaux	Eglise Saint-Léger	5	Martyre de saint Léger	Milieu du 12e s	fin du 1er ¼ du 13e s	Milieu du 12e s – fin du 1er ¼ du 13e s : Aplat du fond pour les carnations est plus claire que le groupe précédent, traits du visage dessinés d'une manière vigoureuse, cerne, parfois des détails complémentaires : soulignements de vert, touche de bleu dans les barbes, traits fins complétant le modelé … ce type se rencontre plus fréquemment autour de 1200 et 1225/ 12e – 1200 = Plicature s'obtient par un travail du modelé par des rehauts de couleurs : un aplat sert de fond sur lequel sont posés un ou plusieurs rehauts, clairs ou sombres, de couleurs variées et qui parfois se chevauchent, les traits souvent épais donnent toute leur puissance au rendu de la forme (DAVY)
		7	Vierge à l'Enfant, cycle hagiographique	Milieu du 15e s	Début du 16e s	Milieu du 15e s = couleur réduite au rouge, noir, jaune et blanc, fond tapissant Style linéaire milieu du 15e s et début du 16e s = absence de perspective, fonds-écran, alignement des personnages repoussés au premier plan de l'image, prédominance de la ligne qui dessine les contours ou les drapés, goût pour l'effet décoratif, couleur ou dominent les ocres, fond plat, renoue avec le système des bandes colorées horizontales héritées de l'art roman, ornement en fond permet de différencier des espaces (blanc pour le ciel, jaune pour le sol, rouge pour les murs ..), parfois l'ornement distingue l'espace sacré (fleur de lis pour le saint) du profane (rosace pour l'espace terrestre), visage souvent

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						inexpressif, emploi d'une même gamme chromatique (LANDRY)
Descartes	Eglise Notre-Dame-de-la-Haye	2	Anges, agneau, saints, Christ en majesté	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)
		3	Calendrier, Adoration des mages	1er 1/4 du 13e s	1er 1/2 du 13e s	Forme uniquement dessinée, les visages et les corps ne sont matérialisés que par un dessin de contour dans lequel reproduisent la physionomie, l'aplat des visages est identique à celui du fond provoquant une « transparence » certaine des perso (à partir du 1er ¼ du 13e s DAVY)/ Conservation des conventions graphiques du roman + en // simplification des drapés et du modelé, donne proportions naturalistes aux corps (1ere moitié du 13e s LANDRY): Première moitié du 13e s = persistance de certains traits romans, pose de trois valeurs sur un fond d'intensité moyenne mais simplification de cette manière de peintre par juxtaposition de 2 couleurs, utilisation de conventions (cercle noir pour le menton, lèvres supérieures marquées par trait noir), dessin des plis pour la plupart stéréotypé avec une recherche d'accumulation de plis // ou en V + apparition de l'esprit gothique : emploi de nombreux plis serrés et multiples semblables à des plis mouillés, recherche de la profondeur par la position des personnages, recherche

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						d'individualité (GABORIT)
		4	Ange, saint Christophe	1440-1450	Début du 16e s	Recherche de naturalisme, prédominance de la ligne qui dessine les contours ou les drapés, goût pour l'effet décoratif, parfois renoue avec le système des bandes colorées horizontales héritées de l'art roman (Landry), grisaille
Sennevière	Chapelle du Liget	1	Vie de la Vierge et du Christ	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)
Lignières-de-Touraine	Eglise Saint-Martin	1	Christ en majesté, Tentation, Parabole de Lazare, Calendrier	2e ¼ du 12e s	3e ¼ du 12e	Diminution de cette manière de modeler les formes qui se rencontre jusqu'au 3e ¼ du 12e s et après disparition (DAVY)
Parçay-Meslay	Eglise Saint-Pierre	2	Christ en majesté	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)

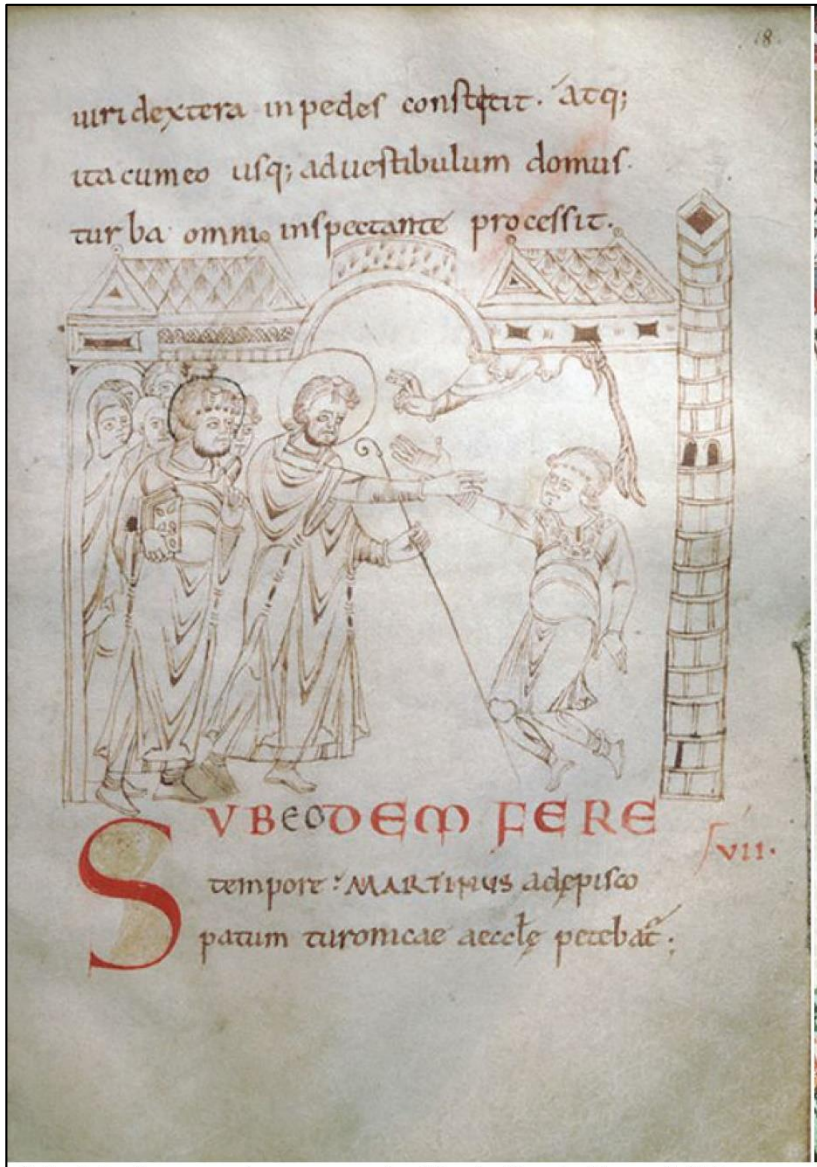
Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus** ***post quem***	**Terminus** ***ante quem***	**Commentaires**
Rigny-Ussé	Eglise Notre-Dame-de-la-Haye	3	Vierge à l'Enfant	Début du 14e s	14e s	14e s = expression des corps et des visages, gestuelle bien rendue, Apparition d'un nouveau style de décor = treillis décoratif comprenant des branches fleuries, très couvrant (GABORIT)/ Début du 14e s = léger contrapposto, drapés se déploient en revers complexes14e s = continuité du style par un traitement linéaire, bidimensionnel dans lequel prévaut le gout de la ligne / contour, drapé et visage sont dessinés d'un trait net, les personnages sont différenciés et expressifs A Antigny, les personnages n'ont aucune épaisseur et ressortent d'un fond coloré et orné = exubérant rameau fleuri (motif // Vierge de Rigny) qui envahit les différentes scènes historiées et se glisse dans la moindre interstice (petite fleur tréflée = début du 14e s) LANDRY
		4	Jugement dernier	1450	Début du 16e s	Grisaille, lumière (LANDRY)
Rivière	Eglise Notre-Dame	1	Parabole de Lazare, Fuite en Egypte, Dormition	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)
		2	Saints	2e ¼ du 12e s	3e ¼ du 12e	Diminution de cette manière de modeler les formes qui se rencontre jusqu'au 3e ¼ du 12e s et après disparition (DAVY)
Rochecorbon	Eglise Saint-Georges	3	Lavement des pieds	11e s	Milieu du 12e s	Modelé roman (DAVY)
		4	Cène	2e ¼ du 12e s	3e ¼ du 12e	Diminution de cette manière de modeler les formes qui se rencontre jusqu'au 3e ¼ du 12e s et après disparition (DAVY)

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Iconographie**	**Terminus** ***post quem***	**Terminus** ***ante quem***	**Commentaires**
		5	Christ en majesté, bataille, Jugement dernier	3e 1/4 du 13e s	Début du 14e s	Gothique confirmé = Groupe cohérent, influences septentrionales = finesse d'exécution, harmonie des lignes Rythme de la composition subtile, mouvement faussement symétrique, recherche d'un mouvement complexe Sculpture parisienne = attitude légèrement cambrée avec des visages aux traits pleins et juvéniles, sourire, courtes boucles (cheveux) ou chevelure longue aux ondulations serrées (LANDRY)
Sorigny	Eglise Saint-Pierre-es-Liens	1	Crucifixion	1230-1240	3e ¼ du 13e s	Nouveau style qui apparait entre 1230-1240 nommé par Robert Branner de « large-fold style » = retombées droites de plis en becs sur les côtés, se cassant parfois en cascades (LANDRY)
Saint-Christophe-sur-le-Nais	Eglise Saint-Christophe	1	Saint Christophe	Milieu du 13e s	3e ¼ du 13e s	Entre les débuts de la pm gothique (cerne) et le gothique confirmé (LANDRY)
		2	Vierge à l'Enfant, saint Eloi, saint Martin, Calendrier	1230-1240	3e ¼ du 13e s	Nouveau style qui apparait entre 1230-1240 nommé par Robert Branner de « large-fold style » = retombées droites de plis en becs sur les côtés, se cassant parfois en cascades (Landry) / début du gothique confirmé (3e 1/4 du 13e s (LANDRY)
		5	Procession	2e 1/2 du 14e s	Fin du 14e s	14e s = expression des corps et des visages, gestuelle bien rendue, variation des compositions avec la lente conquête de l'espace en 3D, Le peintre se sert d'élément mobilier pour structurer l'espace et créer de la profondeur sans maitriser complétement la perspective Seconde moitié du 14e s = simplification du style, large utilisation de la réserve, personnage avec des silhouettes souvent très proches et pas forcément différencié par les traits des visages, plis des vêtements hâtivement esquissé à grands traits, réduction de la palette chromatique (rouge, jaune, noir, blanc) (GABORIT)

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
		7	Saint Gilles	Milieu 15e	Début du 16e s	Prédominance de la ligne qui dessine les contours ou les drapés, goût pour l'effet décoratif, il peut y avoir un certain sens de la 3B (lignes de fuite), emploi d'une même gamme chromatique (LANDRY)
		8	Crucifixion	1440-1450	Début du 16e s	Influence flamande dans la peinture française à partir de 1440-1450 Recherche de naturalisme, modelé par la lumière pour faire ressortir l'anatomie (côtes légèrement saillantes, poitrine creusée, articulation des bras), paysage en fond montre la conscience de la 3D (LANDRY)
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	1	Christ en majesté, Enfance du Christ	11e s	Premier ¼ du 12e s	Fin du 11- premier ¼ du 12e s = DP, couche rose clair en aplat pour les carnations + systématiquement couvertes de rehauts blancs (lumières) parfois très épais et parfois accompagné d'ombre rouge clair, les visages sont repris au rouge, les cous les pieds et les membres présentent des lignes calligraphiques (demi-cercles, ronds, triangles) posées en rehauts, accentuant le modelé obtenu jusqu'alors par la simple superposition des couleurs, visage clos d'un cerne qui améliore la lisibilité, les autres parties du corps sont plus systématiquement cernées d'un fort trait foncé, à Pritz les yeux ont la particularité d'être soulignés d'un épais trait vert comme Vendôme et ST Savin (DAVY)
		2	Crypte	11e s	Premier ¼ du 12e s	Fin du 11- premier ¼ du 12e s = DP, couche rose clair en aplat pour les carnations + systématiquement couvertes de rehauts blancs (lumières) parfois très épais et parfois accompagné d'ombre rouge clair, les visages sont repris au rouge, les cous les pieds et les membres présentent des lignes calligraphiques (demi-cercles, ronds, triangles) posées en rehauts, accentuant le modelé obtenu jusqu'alors par la simple superposition des couleurs, visage clos d'un cerne qui améliore la lisibilité, les

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						autres parties du corps sont plus systématiquement cernées d'un fort trait foncé, à Pritz les yeux ont la particularité d'être soulignés d'un épais trait vert comme Vendôme et ST Savin (DAVY)
Tours	Cathédrale Saint-Gatien	1	Décollation d'un saint	Milieu 13e s	3e 1/4 du 13e s	Apparition du trait noir (déterminant dans la pm gothique) Pm gothique = importance de la ligne et du contour pour construire et animer les figures, souligner les drapés, donne une grande lisibilité à la scène, tracé plus ou moins délié selon les peintres, tend vers un traitement vivant et individualisé des personnages/ Les figures se détachent du fond par un contour (LANDRY)
		2	Décollation d'un saint, triptyque de la Vierge à l'Enfant, saint cavalier, cycle la Passion, Miracles	Fin du 13e s	14e s	Les figures se détachent du fond par un contour + le traitement presque pictural des formes donne du relief et du volume = apparition d'une densité nouvelle grâce à la science du modelé à la fin du 13e s = à la fin du 13e s, le rôle de la lumière dans la modulation de la couleur pour traduire un modelé ou les plis d'un drapé apparait de façon épisodique (LANDRY)
		3	Charité de saint Martin	Début du 14e s	Seconde moitié du 14^{e}	14e s = expression des corps et des visages, gestuelle bien rendue, / Seconde moitié du 14e = simplification du style, usage de la réserve (GABORIT): Seconde moitié du 13e s = abandon complet de la technique romane au profit d'une exécution qui privilégie le rendu des gestes, l'expression des physionomies, modelé plus naturel des plis qui peuvent être rendu par des dégradé de couleurs, larges yeux, nez droit, petite bouche rouge précieuse et presque maniéré, courte barbe frisée = modèle

Commune	Edifice	Campagne	Iconographie	Terminus *post quem*	Terminus *ante quem*	Commentaires
						visage qui a la faveur pendant la 2nd moitié du 13 et début du 14e s (GABORIT)
		4	Saint	Fin du 14e s	Début du 15e s	Fin du 14e s = « gothique international provincial » cad traitement des drapés et caractérisation des visages qui rappellent certains traits du gothique international mais sans l'élégance de cour ou le naturalisme propre à ce courant Canon étiré des personnages, dessin très fluide, drapés aux lignes sinueuses qui s'ajustent au corps Ampleur et dynamisme du drapé/ sens du volume construit par des drapés aux plis profonds et sinueux Sens du naturalisme dans la peinture des visages = vu de face, de ¾ ou de profil, caractérisé par leur âge, leur physique ou leur expression = nettement individualisé, mouvement délicat des doigts Mise en place du décor qui se simplifie avec la disparition des frises ornementales, tandis que les fonds au contraire s'enrichissent de motifs décoratifs divers (LANDRY)
		5	Evêques	1440-1450	Début du 16e s	Recherche de naturalisme (LANDRY)
		7	Abbesse, évêque, donateur	Milieu du 15e s	Début du 16e s	Perspective, fonds-écran, goût pour l'effet décoratif, l'ornement permet de différencier des espaces (blanc pour le ciel, jaune pour le sol, rouge pour les murs), il peut y avoir un certain sens de la 3B (lignes de fuite), emploi d'une même gamme chromatique (LANDRY)



Saint Martin ressuscitant un pendu, Martinellus de Tours, f. 018, ms. 1018, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC



Christ en majesté, Missel à l'usage de Tours, f. 208v, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC

Fig. 162 : Enluminures : *Martinellus* de Tours, f. 018, ms. 1018 et Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 208v, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours



Homme et un rapace ; Deux hommes et un oiseau, Moralia in Job, Maître de Vendôme (atelier), f. 106v, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC

Fig. 163 : Enluminures : *Moralia in Job,* Maître de Vendôme (atelier), f. 106v, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours



Fig. 164 : Saint Amand recevant la tonsure à Tours, Première vie de saint Amand, abbaye de Saint-Amand, entre 1066 et 1107, f. 008, ms. 0502, Bibliothèque municipale, Valenciennes © IRHT, CNRS et MCC



Saül et le massacre des prêtres de Nob, Psautier glosé, f. 067v, ms. 0093, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC

Hommes foulant aux pieds un hybride zoomorphe, Moralia in Job, Gregorius, f. 129v, ms. 0318, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC

Fig. 165 : Enluminures : Psautier glosé, f. 067v, ms. 0093 ; *Moralia in Job*, Gregorius, f. 129v, ms. 0318, Bibliothèque municipale, Tours



Décollation de saint Paul, vie de saint Paul de Tarse ; Christ, Crucifixion, vers 1165, chevet, baie 100, cathédrale Saint-Pierre-et-Paul, Poitiers (Vienne) © Centre André Chastel

Fig. 166 : Vitraux, chevet, baie 100, cathédrale Saint-Pierre-et-Paul, Poitiers (Vienne)



Christ entre l'Eglise et la Synagogue, Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours, ms. 0193, Bibliothèque municipale, Tours © IRHT, CNRS et MCC

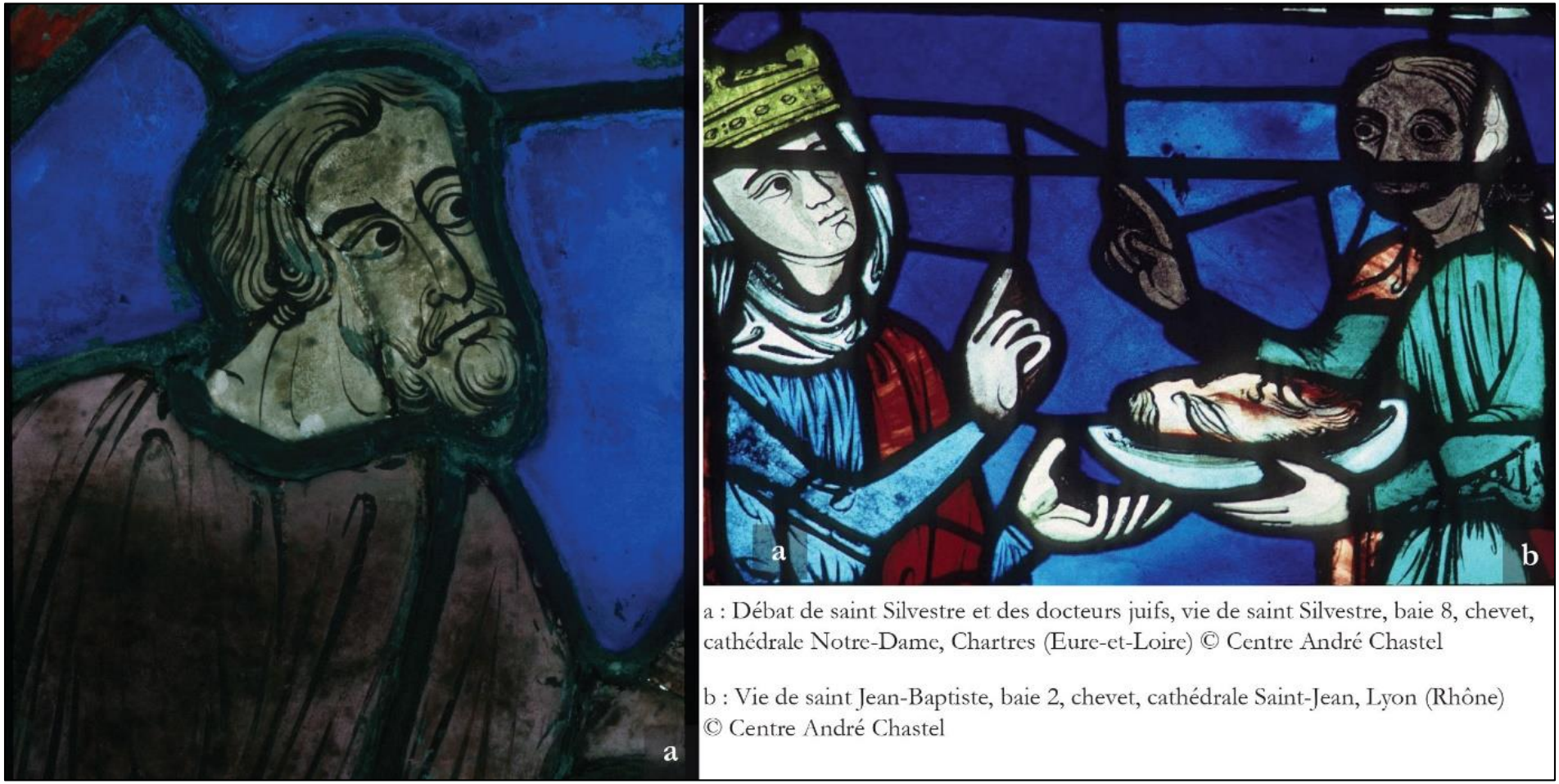


Saint ; Michée et deux villes, Bible, f. 110, ms. 0023, Bibliothèque municipale, Amiens © IRHT, CNRS et MCC

Fig. 167 : Enluminures : Christ entre l'Eglise et la Synagogue, Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours, ms. 0193, Bibliothèque municipale, Tours et Michée et deux villes, Bible, f. 110, ms. 0023, Bibliothèque municipale, Amiens



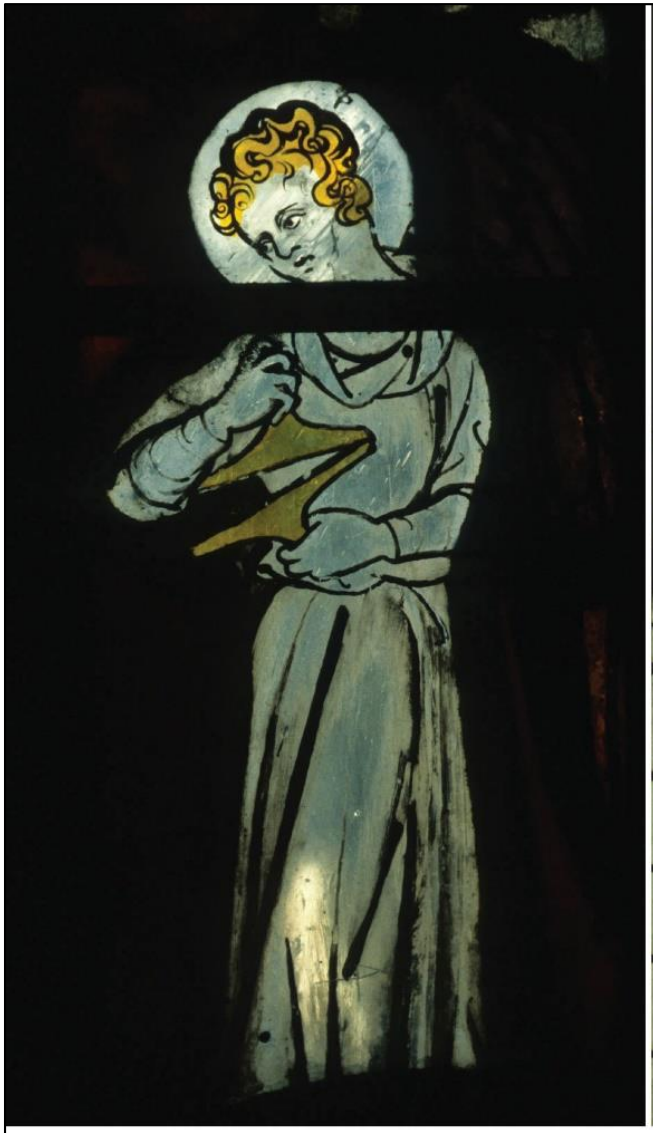
Fig. 168 : Christ en majesté, portail, abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire (45) © Anonyme



a : Débat de saint Silvestre et des docteurs juifs, vie de saint Silvestre, baie 8, chevet, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loire) © Centre André Chastel

b : Vie de saint Jean-Baptiste, baie 2, chevet, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône) © Centre André Chastel

Fig. 169 : Vitraux : Débat de saint Silvestre et des docteurs juifs, vie de saint Silvestre, baie 8, chevet, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir) et Vie de saint Jean-Baptiste, baie 2, chevet, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône)



Ange jouant des claquettes, baie 7c, chevet, cathédrale Notre-Dame, Rouen (Seine-Maritime) © André Chastel



Zacharie, baie 233e, chevet, abbatiale Saint-Ouen, Rouen (Seine-Maritime) © André Chastel

Fig. 170 : Vitraux : Ange jouant des claquettes, baie 7c, chevet, cathédrale Notre-Dame, Rouen (Seine-Maritime) et Zacharie, baie 233e, chevet, abbatiale Saint-Ouen, Rouen (Seine-Maritime)



a : David devant Saül, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle et atelier, vers 1323-1326, f. 37 r., ms. latin 10483-10484, vol. 1, BnF, Paris

b : Saint Paul s'adressant à des Juifs, Bible, f. 546 v., ms. 0008, Bibliothèque municipale, Tours © Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS

Fig. 171 : Enluminure : David devant Saül, Bréviaire de Belleville, Jean Pucelle et atelier, vers 1323-1326, f. 37 r., ms. latin 10483-10484, vol. 1, BnF, Paris et Saint Paul s'adressant à des Juifs, Bible, f. 546v, ms. 0008, Bibliothèque municipale, Tours



Fig. 172 : Retable de saint Denis, Henri Bellechose, 1416, MI 674, musée du Louvre département des Peintures, Paris © Réunion des musées nationaux



Pape, Genus nequam, f. 224, ms. 0520, Bibliothèque municipale, Tours
© IRHT, CNRS et MCC



Apparition à saint Thomas, Vie de Jésus Christ, f. 122 v;, ms. 0976, Bibliothèque Mazarine, Paris
© IRHT, CNRS et MCC

Fig. 173 : Enluminures : Le Pape et l'amitié du renard, *Genus nequam*, f. 224, ms. 0520, Bibliothèque municipale, Tours et Apparition à saint Thomas, Vie de Jésus Christ, f. 122v., ms. 0976, Bibliothèque Mazarine, Paris



a : Ange, baie 25, chapelle du Sacré-Cœur, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône)
© Région Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel



b : Prophète, baie 25a, chevet, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (Cher)
© Centre André Chastel

Fig. 174 : Vitraux : Ange, baie 25, chapelle du Sacré-Cœur, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône) et Prophète, baie 25a, chevet, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (Cher)

Fig. 175 : Tableau récapitulatif des datations obtenues à partir des analyses en laboratoire

Commune	**Edifice**	**Campagne**	**Localisation du prélèvement**	**Type de prélèvement**	**Terminus *post quem***	**Terminus *ante quem***	**Site utilisant cette méthode de datation**
Chinon	Chapelle Sainte-Radegonde	2	Chasse royale	Charbon	1016	1154	Saint-Pierre-les-Eglises (PALAZZO-BERTHOLON 2005)
Rochecorbon	Eglise Saint-Georges	3	Lavement des pieds	Charbon	1028 (dendrochronologie nef, EPAUD	1054	Première utilisation (MARZAIS 2019)
		4	Cène	Poil	1080	1250	
Tavant	Eglise Saint-Nicolas	2	Crypte	Charbon	1020	1165	Saint-Pierre-les-Eglises (PALAZZO-BERTHOLON 2005)

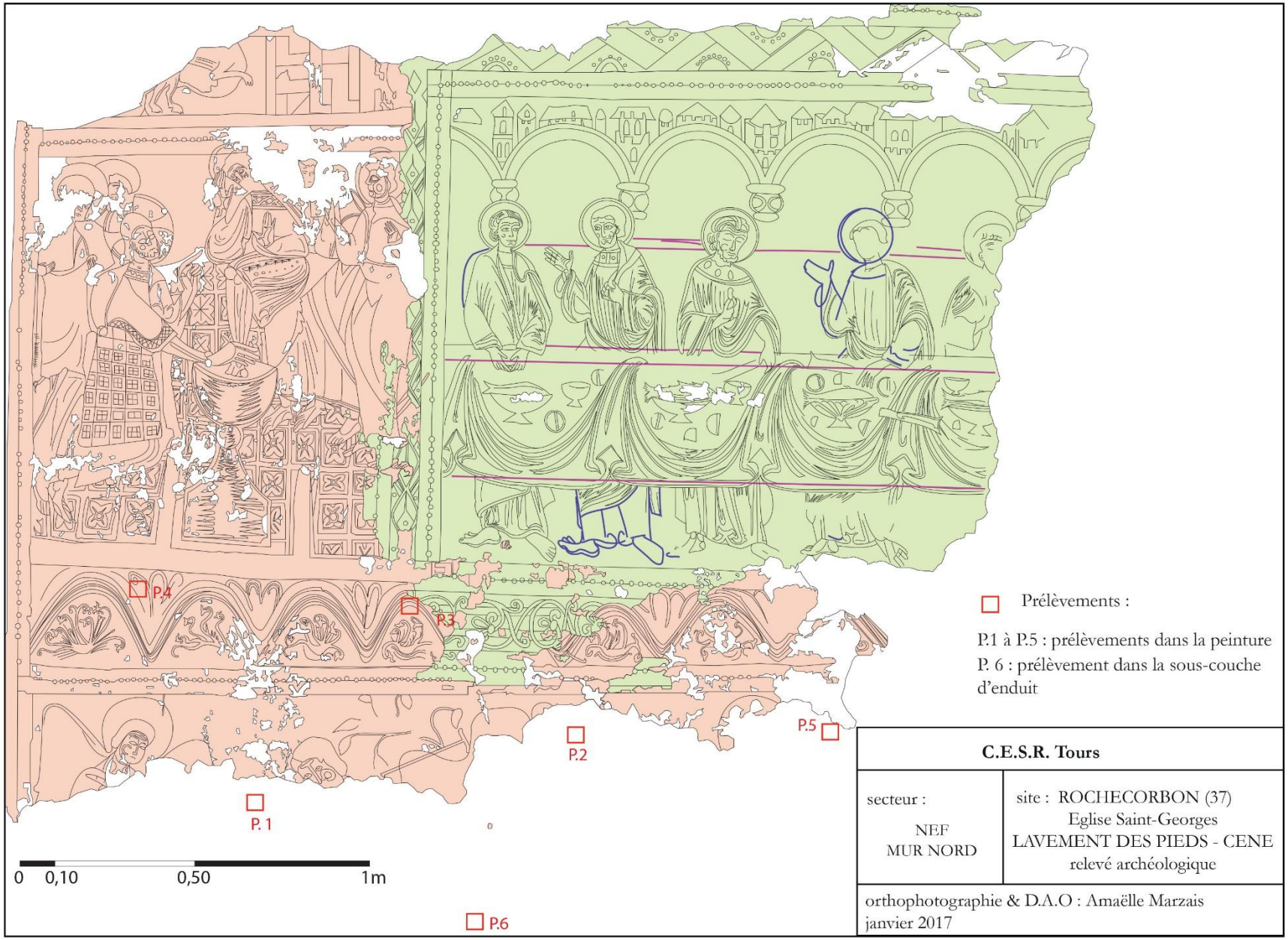


Fig. 176 : Localisation des prélèvements du Lavement des pieds de l'église Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 3)

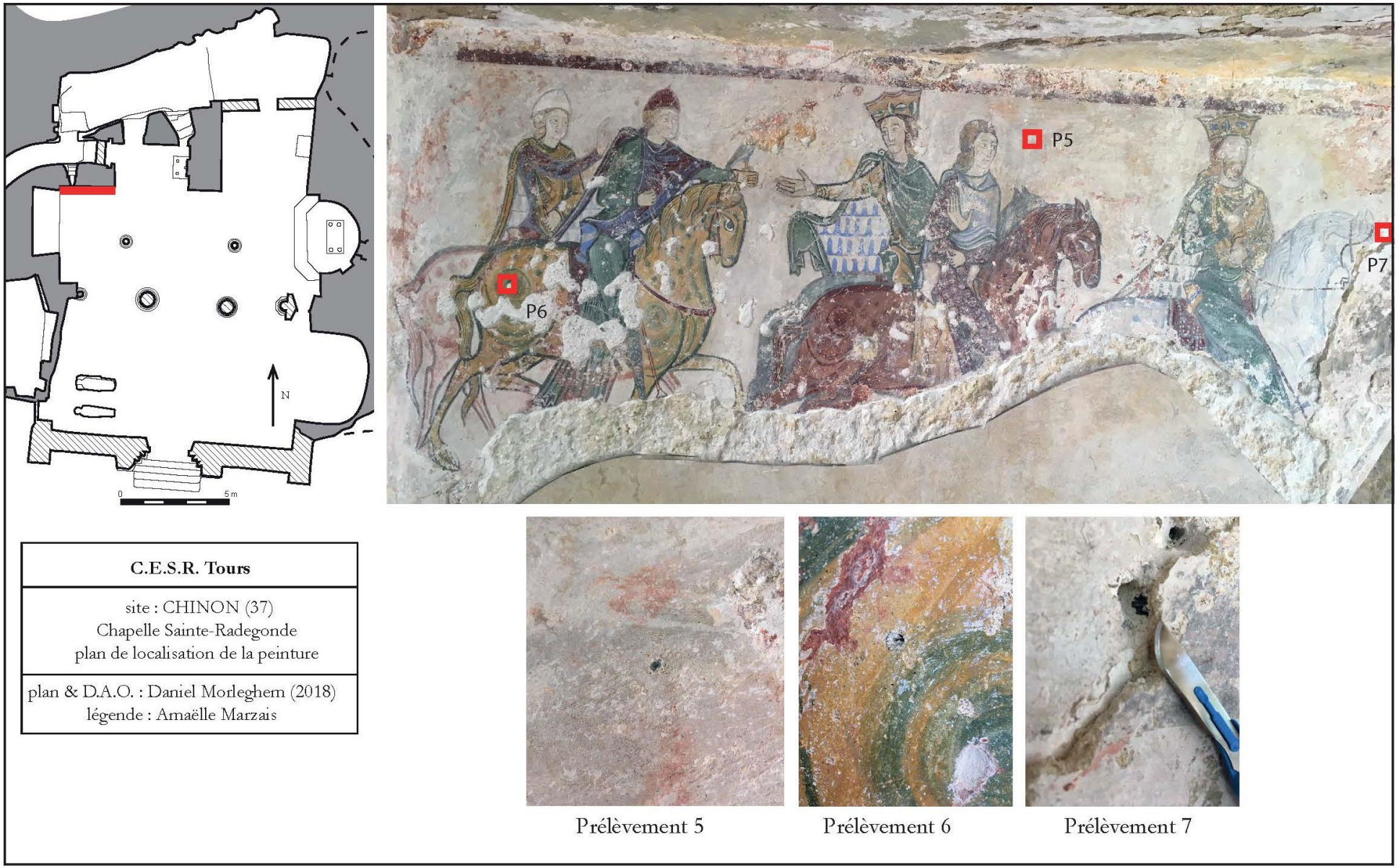


Fig. 177 : Localisation des prélèvements de la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (campagne 3)

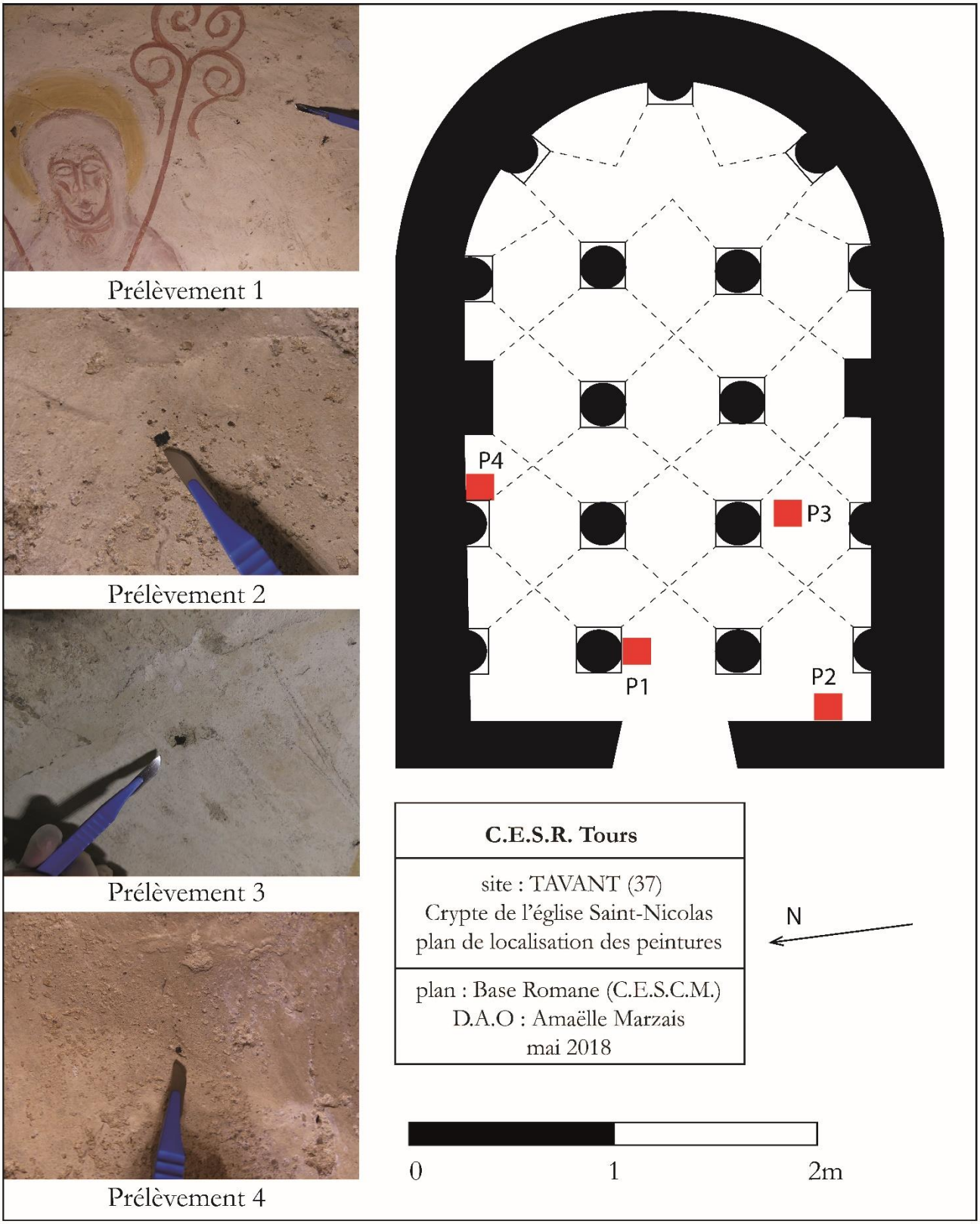


Fig. 178 : Localisation des prélèvements des peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant (campagne 2)

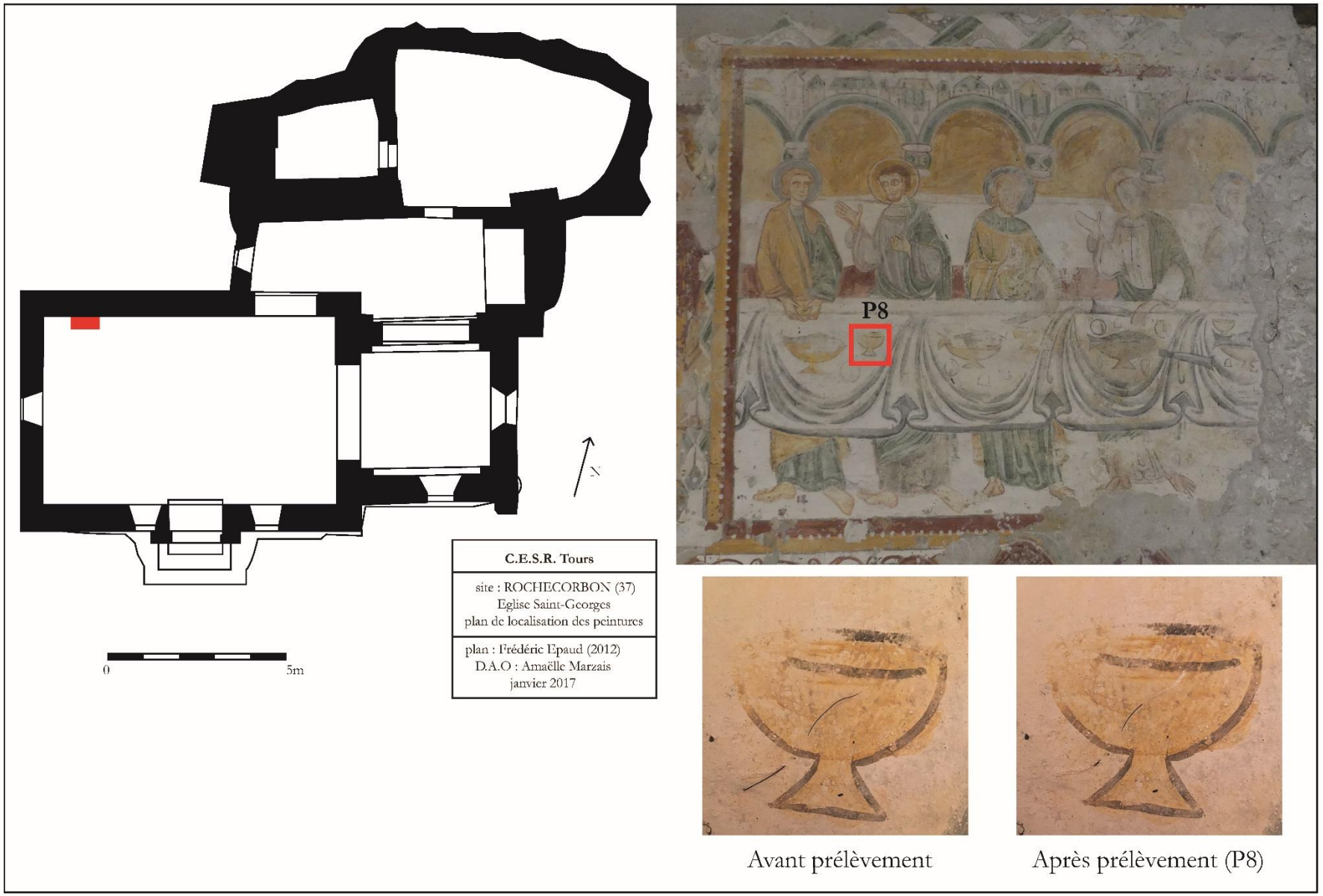


Fig. 179 : Localisation des prélèvements de la Cène de l'église Saint-Georges, Rochecorbon (campagne 4)

Chapitre 10

Fig. 180 : Tableau récapitulatif des datations

	Architecture
	Iconographie
	Technique
	Style
	C14

Commune ; édifice ; campagne	**11e siècle**	**12e siècle**	**13e siècle**	**14e siècle**	**15e siècle**	**Commentaires**
Azay-le-Rideau ; église Saint-Symphorien ; campagne 1						A partir du 12e siècle
						A partir du 12e siècle
						Début du 13e siècle - 1230/1240
Azay-le-Rideau ; église Saint-Symphorien ; campagne 2						A partir du 12e siècle
						Début du 13e siècle - début du 14e siècle
Azay-le-Rideau ; église Saint-Symphorien ; campagne 3						A partir du 12e siècle
						Troisième quart du 13e - début du 14e siècle
Azay-sur-Cher ; prieuré Saint-Jean-du-Grais ; campagne 3						Fin du 12e siècle - début du 13e siècle
						Fin du 12e siècle - au cours du 13e siècle
						8e - 13e siècle
						1170-1220

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Beaulieu-lès-Loches ; église Saint-Laurent ; campagne 2						A partir de la première moitié du 13e siècle
						13e siècle
						Première moitié du 13e siècle - 14e siècle

Beaulieu-lès-Loches ; église Saint-Laurent ; campagne 4						A partir de la première moitié du 13e siècle
						13e siècle
						Première moitié - troisième quart du 13e siècle

Cangey ; église Saint-Martin ; campagne 1						A partir du 11e siècle
						8e - 13e siècle
						11e - milieu du 12e siècle

Chinon ; chapelle Sainte-Radegonde ; campagne 2						Début du 12e - début du 13e s
						8e - 13e siècle
						Milieu - troisième quart du 12e siècle
						1016 - 1154

Chinon ; chapelle Sainte-Radegonde ; campagne 3						Début du 13e siècle

Chinon ; collégiale Saint-Mexme ; campagne 2						A partir du milieu du 11e siècle
						8e - 13e siècle
						Deuxième - troisième quart du 12e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Chinon ; collégiale Saint-Mexme ; campagne 3						A partir du milieu du 11e siècle
						1170 - 1220

Chinon ; collégiale Saint-Mexme ; campagne 3bis						A partir du 11e siècle
						Début - première moitié du 13e s

Chinon ; collégiale Saint-Mexme ; campagne 4						A partir du milieu du 11e siècle
						13e siècle
						1200-1225

Chinon ; collégiale Saint-Mexme ; campagne 6						A partir du 11e siècle
						Troisième quart du 13e - début du 14e siècle

Cormery ; église Notre-Dame-du-Fougeray ; campagne 1						A partir de la première moitié du 12e siècle
						12e - 14e siècle
						1170 - 1220

Cormery ; église Notre-Dame-du-Fougeray ; campagne 2						A partir de la première moitié du 12e siècle
						Milieu du 13e - fin du 14e siècle

Cravant-les-Côteaux ; église Saint-Léger ; campagne 5						A partir de la fin du 12e siècle
						13e siècle
						8e - 13e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Cravant-les-Côteaux ; église Saint-Léger ; campagne 5						Milieu du 12e - fin du premier quart du 13e siècle

Cravant-les-Côteaux ; église Saint-Léger ; campagne 7						A partir du 15e siècle
						Milieu du 15e s - début du 16e siècle

Descartes ; église Notre-Dame-de-la-Haye ; campagne 2						A partir du 12e siècle
						Début du 12e siècle
						8e - 13e siècle
						11e - milieu du 12e siècle

Descartes ; église Notre-Dame-de-la-Haye ; campagne 3						A partir du 12e siècle
						Premier quart - première moitié du 13e siècle

Descartes ; église Notre-Dame-de-la-Haye ; campagne 4						A partir du 12e siècle
						1440/1445 - début du 16e siècle

Sennevière (anciennement Chemillé-sur-Indrois) ; chapelle du Liget ; campagne 1						Début - deuxième quart du 12e siècle
						Milieu - deuxième moitié du 12e siècle
						8e - 13e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Sennevière (anciennement Chemillé-sur-Indrois) ; chapelle du Liget ; campagne 1						11e - milieu du 12e siècle
Lignières-de-Touraine ; église Saint-Martin ; campagne 1						A partir du 12e siècle
						12e siècle
						8e - 13e siècle
						Deuxième - troisième quart du 12e siècle
Parçay-Meslay ; église Saint-Pierre ; campagne 2						A partir du 11e siècle
						9e - 12e siècle
						8e - 13e siècle
						11e - milieu du 12e siècle
Rigny-Ussé ; église Notre-Dame ; campagne 3						11e - 15e siècle
						14e siècle
						A partir du 13e siècle
						14e siècle
Rigny-Ussé ; église Notre-Dame ; campagne 4						A partir du 14e siècle
						A partir du 13e siècle
						1450 - début du 16e siècle
Rivière ; église Notre-Dame ; campagne 1						A partir du 11e siècle
						11e - 13e siècle
						11e - milieu du 12e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Rivière ; église Notre-Dame ; campagne 2						A partir du 11e siècle
						8e - 13e siècle
						Deuxième - troisième quart du 12e siècle
Rochecorbon ; église Saint-Georges ; campagne 3						A partir de 1028
						A partir du début du 11e siècle
						9e - 12e siècle
						11e - milieu du 12e siècle
						1028 - 1054
Rochecorbon ; église Saint-Georges ; campagne 4						A partir de 1028
						Milieu du 12e - milieu du 13e siècle
						Deuxième - troisième quart du 12e siècle
						1080 - 1250
Rochecorbon ; église Saint-Georges ; campagne 5						A partir de 1127
						14e siècle
						Troisième quart du 13e - début du 14e siècle
Sorigny ; église Saint-Pierre-ès-Liens ; campagne 1						A partir du 11e siècle
						A partir de la fin du 12e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Sorigny ; église Saint-Pierre-ès-Liens ; campagne 1						1230/1240 - troisième quart du 13e siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe ; campagne 1						A partir du 13e siècle
						A partir du 12e siècle
						Milieu - troisième quart du 13e siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe ; campagne 2						A partir du 13e siècle
						13e - 14e siècle
						A partir du 13e siècle
						1230/1240 - troisième quart du 13e siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe ; campagne 5						A partir du 13e siècle
						A partir du 13e siècle
						Deuxième moitié - fin du 14e siècle

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe ; campagne 7						A partir du 13e siècle
						Milieu du 15e - début du 16e siècle
						Milieu du 15e - début du 16e siècle

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe ; campagne 8						A partir du 13e siècle
						15e - 16e siècle
						A partir du 13e siècle
						1440/1450 - début du 16e siècle

Tavant ; église Saint-Nicolas ; campagne 1						Dernier quart du 11e - début du 12e siècle
						9e - 12e siècle
						8e - 13e siècle
						11e - premier quart du 12e siècle

Tavant ; église Saint-Nicolas ; campagne 2						Fin du 11e - 12e siècle
						8e - 13e siècle
						11e - premier quart du 12e siècle
						1020 - 1165

Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 1						A partir du milieu du 13e siècle
						Milieu - troisième quart du 13e siècle

Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 2						A partir du milieu du 13e siècle
						14e siècle
						Fin du 13e - 14e siècle

Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 3						A partir du milieu du 13e siècle
						1323

Commune ; édifice ; campagne	11e siècle	12e siècle	13e siècle	14e siècle	15e siècle	Commentaires
Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 3						Début - seconde moitié du 14e siècle
Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 4						A partir du début du 15e siècle
						Fin du 14e - début du 15e siècle
Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 5						A partir du milieu du 13e siècle
						Milieu du 15e - milieu du 16e siècle
						1440/1450 - début du 16e siècle
Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 6						A partir du début du 14e siècle
						15e siècle
Tours ; cathédrale Saint-Gatien ; campagne 7						A partir du début du 15e siècle
						Milieu du 15e - milieu du 16e siècle
						Milieu du 15e - début du 16e siècle

Fig. 181 : Récapitulatif des groupes de la chrono-typologique

Groupe 1

Peintures correspondantes : Cangey (campagne 1), Rochecorbon (campagne 3), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagne 1), Parçay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières-de-Touraine (campagne 1) et la chapelle du Liget (campagne 1)

Technique : Technique mixte issue de la fresque ; *verdaccio* (carnations) ; pseudo-*verdaccio* (carnations)

Visage : multiplication des rehauts colorés et blancs ; pommettes colorées en rouge ; modelé à plusieurs couleurs ; rehauts utilisés en juxtaposition ; chevelure dense, lisse et séparée par une raie

Anatomie : silhouettes rigides ; corps secs et musculeux ; anatomie détaillée avec les muscles et les os ; grandes mains et grands pieds ; ventre rond ; dessin des poignets et chevilles ; mains aux doigts allongés à bout rond ou pointu ; nombreux rehauts colorés et blancs sur les mains et les pieds ; minutie descriptive importante ; pieds aux orteils allongés ; modelé à plusieurs couleurs avec des rehauts juxtaposés

Plis : palette de plis assez large ; rehauts parallèles appliqués perpendiculairement au buste ; plis concentriques sur le ventre ; rehauts arrondis sur les bustes appliqués dans la longueur ; plis blousants à la taille ; plis en V emboités entre les cuisses ; dessin de l'anatomie (cuisses, genoux) ; plis droits ; plis en éventail ; plis en escalier ; queues d'aronde ; plis assez rigides ; pans volants ; modelé à 3 couleurs ; rehauts blancs le long des bordures

Fond : uniquement à Rochecorbon (campagne 3) = fond en deux parties ; fond blanc ; fond coloré ; motif de pavage ; motifs floraux ; les couleurs du fond mettent en évidence le mur et le sol dans la pièce ; Pour le reste des peintures = fond à bandes colorées et blanches ; entre trois et cinq bandes ; largeur parfois inégale ; parfois des motifs décoratifs

Encadrements : décor ornemental sert d'encadrement et participe à la narration ; décor coloré composé de motifs géométriques, anthropomorphes et zoomorphes ; frises et bandes colorées ; double bande rouge et jaune semée de perles blanches ; croisillons ; peltes ; médaillons ; grecques avec cartouches ; vagues ; rayures ; rubans (pliés, affrontés, en nid d'abeille) ; rinceaux végétalisés

Datation : XIe – troisième quart du XIIe siècle

Transition avec le groupe 2 : Rochecorbon (campagne 4) = plis se situent dans le groupe 1, visage et anatomie appartiennent au groupe 2

Groupe 2

Peintures correspondantes : Rochecorbon (campagne 4), Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 5), Rivière (campagne 2), chapelle de Chinon (campagnes 2, 3), collégiale de Chinon (campagnes 2, 3bis)

Technique : Technique mixte issue de la fresque ; détrempe

Visage : apparition de la forme en haricot pour le contour du visage ; quelques rehauts blancs ; vigoureux cerne ; chevelure dense constituée de mèches crantées et étagées

Anatomie : uniquement pour Rochecorbon = silhouettes rigides ; corps secs et musculeux ; anatomie détaillée avec les muscles et les os ; grandes mains et grands pieds ; ventre rond ; dessin des poignets et chevilles ; mains aux doigts allongés à bout rond ou pointu ; nombreux rehauts colorés et blancs sur les mains et les pieds ; minutie descriptive importante ; pieds aux orteils allongés ; modelé à plusieurs couleurs avec des rehauts juxtaposés / Pour le reste des peintures = silhouettes assez rigides et trapues ; jambes courtes ; mains et pieds proportionnés ; chevilles et poignet non dessinés ; peu voire pas de rehauts sur les mains et sur les pieds ; disparition du modelé ; simplification de l'anatomie ; épais cerne noir

Plis : palette de plis assez large ; rehauts parallèles appliqués perpendiculairement au buste ; plis concentriques sur le ventre ; rehauts arrondis sur les bustes appliqués dans la longueur ; plis blousants à la taille ; plis en V emboités entre les cuisses ; dessin de l'anatomie (cuisses, genoux) ; plis droits ; plis en éventail ; plis en escalier ; queues d'aronde ; plis assez rigides ; pans volants ; modelé à 3 couleurs ; rehauts blancs le long des bordures / identique au groupe 1

Fond : fond à bandes colorées et blanches ; entre trois et cinq bandes ; largeur parfois inégale ; parfois des motifs décoratifs / identique au groupe 1

Encadrements : décor ornemental sert d'encadrement et participe à la narration ; décor coloré composé de motifs géométriques, anthropomorphes et zoomorphes ; frises et bandes colorées ; double bande rouge et jaune semée de perles blanches ; croisillons ; peltes ; médaillons ;

grecques avec cartouches ; vagues ; rayures ; rubans (pliés, affrontés, en nid d'abeille) ; peltes ; rinceaux végétalisés/ identique au groupe 1 ; utilisation de fond noir ; apparition des palmettes

Datation : milieu du XIIe siècle – premier quart du XIIIe siècle

Transition avec le groupe 4 : collégiale de Chinon (campagne 3bis) pour les encadrements avec apparition du fond noir

Groupe 3

Peintures correspondantes : Azay-sur-Cher (campagne 3), Cormery (campagne 1), collégiale de Chinon (campagne 3)

Technique : Technique mixte issue de la fresque ; détrempe

Visage : pour Azay-sur-Cher (campagne 3) = apparition de la forme en haricot pour le contour du visage ; quelques rehauts blancs ; vigoureux cerne ; chevelure dense constituée de mèches crantées et étagées/ identique au groupe 2 ; pour Cormery (campagne 1) = yeux en amande ; début des yeux en demi-amande ; disparition des rehauts blancs et colorés pour modeler le visage ; chevelure dense séparées en mèches ondulées ; début de mèches bouclés en tire-bouchon ; épais cerne noir pour les contours ; traits du visage dessinés en noir ; absence de modelé ; traitement graphique/ identique au groupe 4

Anatomie : silhouettes assez rigides et trapues ; jambes courtes ; mains et pieds proportionnés ; chevilles et poignet non dessinés ; peu voire pas de rehauts sur les mains et sur les pieds ; disparition du modelé ; simplification de l'anatomie ; épais cerne noir/ identique au groupe 2

Plis : vêtements amples ; plis creusés à l'aide de rehauts foncés ; rehaut blanc le long des bordures ; multiplication des plis ; plis en coup de fouet ; plis en Y ; tridimensionnalité ; cascade de plis ; style 1200

Fond : uniquement pour Azay-sur-Cher (campagne 3) = fond à bandes colorées et blanches ; entre trois et cinq bandes ; largeur parfois inégale ; parfois des motifs décoratifs/ identique aux groupes 1 et 2

Encadrement : motifs blancs sur fond noir ; décor feuillu ; grecques ; ruban plié ; croix ; losange ; quadrilobe uniquement à Chinon (campagne 3)/ identique groupe 4

Datation : entre 1170 et 1220

Transition avec le groupe 4 : Cormery (campagne 1) pour le traitement du visage et collégiale de Chinon (campagne 3) pour les encadrements

Groupe 4

Peintures correspondantes : Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), Descartes (campagne 3), collégiale de Chinon (campagnes 4, 5), Sorigny (campagne 1), Cormery (campagne 2), Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2), Tours (campagne 1)

Technique : détrempe sur enduit et/ou sur badigeon de chaux ; pochoir

Visage : yeux en amande ; début des yeux en demi-amande ; disparition des rehauts blancs et colorés pour modeler le visage ; chevelure dense séparées en mèches ondulées ; début de mèches bouclés en tire-bouchon ; épais cerne noir pour les contours ; traits du visage dessinés en noir ; absence de modelé ; traitement graphique

Anatomie : silhouettes assez rigides et trapues ; jambes courtes ; mains et pieds proportionnés ; chevilles et poignet non dessinés ; peu voire pas de rehauts sur les mains et sur les pieds ; disparition du modelé ; simplification de l'anatomie ; épais cerne noir/ identique aux groupes 2 et 3

Plis : épais cerne noir ; absence de modelé ; plis dessinés en noir ; plis à bec ; plis anguleux ; quelques plis souples ; plis en tête d'épingle ; plis serrés

Fond : fond blanc ou coloré ; motifs végétaux appliqués à main levée uniquement pour Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2)/ fond blanc ou noir ; motifs floraux et plus rarement végétalisés ; application à l'aide de pochoirs pour Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) et Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) = motifs simples, proche du groupe 5

Encadrement : motifs blancs sur fond noir ; décor feuillu ; grecques ; ruban plié ; croix ; losange ; quadrilobe

Datation : début – troisième quart du XIIIe siècle

Transition avec le groupe 5 : Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) pour le fond et l'usage de pochoir ; Tours (campagne 1) pour les yeux à l'iris colorés

Groupe 5

Peintures correspondantes : Tours (campagnes 2, 3), Azay-le-Rideau (campagne 3), Rochecorbon (campagne 5), Rigny-Ussé (campagne 3)

Technique : détrempe ; glacis

Visage : pas de forme de visage en haricot ; sourcils très fins et arqués ; nez souvent aquilin ; pas de rehauts sur le front, le nez et le cou ; yeux en demi-amande ; utilisation moins courante des yeux en amande ; apparition du dessin et de la coloration de l'iris ; apparition des pommettes roses traitées avec des glacis ; bouches colorées ; traitement de la chevelure proche du groupe 3 mais avec plus de finesse et de souplesse ; utilisation ponctuelle de lumières dans la chevelure ; barbes avec des mèches en flammèches ; fin cerne noir ou rouge

Anatomie : silhouettes minces ; bustes courts et jambes longues ; serpente en S ; pas de modelé ; peu de détails anatomiques ; certaine élégance comme maniérée ; cerne noir ou rouge

Plis : vêtements qui soulignent le corps sans l'épouser ; plis anguleux ; plis souples ; coexistence des plis souples et arrondis sur une même campagne ; queue d'aronde ; plis ondoyants ; plis plats ; cerne noir ; modelé à 2 ou 3 couleurs ; ombrage ; dégradé

Fond : fond blanc ou coloré ; motifs végétaux appliqués à main levée uniquement pour Rigny-Ussé (campagne 3), Tours (campagne 3)/ identique au groupe 4

Encadrement : bandes colorées ; ornements uniquement en partie supérieure de la scène ; cadre ; décor discret

Datation : troisième quart du XIIIe siècle/début – milieu du XIVe siècle

Transition avec le groupe 6 : les plis, l'anatomie et les encadrements sont proches mais différenciation dans le traitement du visage

Groupe 6

Peintures correspondantes : Collégiale de Chinon (campagne 6), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5)

Technique : détrempe ; pochoir

Visage : visage carré ; absence de modelé ; pupilles noires pour un contour rouge ; épais cerne rouge ; épaisses mèches ondulées

Anatomie : silhouettes minces ; bustes courts et jambes longues ; serpente en S ; pas de modelé ; peu de détails anatomiques ; certaine élégance/ maniérée ; cerne noir ou rouge/ identique au groupe 5

Plis : à Chinon = vêtements qui soulignent le corps sans l'épouser ; plis anguleux ; plis souples ; coexistence des plis souples et arrondis sur une même campagne ; queue d'aronde ; plis ondoyants ; plis plats ; cerne noir ; modelé à 2 ou 3 couleurs ; ombrage ; dégradé/ identique au groupe 5 ; A Saint-Christophe-sur-le-Nais = retour des plis graphiques

Fond : à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) = fond blanc ou noir ; motifs floraux et plus rarement végétalisés ; application à l'aide de pochoirs avec des motifs qui se complexifient

Encadrement : bandes colorées ; ornements uniquement en partie supérieure de la scène ; cadre ; décor discret/ identique au groupe 5

Datation : troisième quart du XIIIe siècle/ XIVe siècle

Transition avec le groupe 8 : tendance à la schématisation, retour des plis graphiques et palette chromatique limitée

Groupe 7

Peintures correspondantes : Tours (campagnes 4, 5, 6, 7)

Technique : détrempe ; pochoir ; brocart appliqué ; glacis

Visage : pour Tours (campagnes 4, 5), = visage arrondi ; pas de forme en haricot ou carrée ; apparition des sourcils broussailleux (ponctuel) ; iris dessinée et colorée ; rides d'expression ; mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut ; modelé principalement traité à l'aide

d’ombres et parfois avec des lumières ; oreilles détaillées ; traits du visage proportionnés ; recherche de vraisemblance/ identique au groupe 9

Plis : pour Tours (campagnes 4, 6) = plis souples ; plis arrondis ; fin cerne noir ; modelé à 2 couleurs ; ombres ; plis creusés

Fond : fond coloré ; fond tapissant, couvrant ; motifs de brocart ; pochoir ; brocart appliqué pour Tours (campagnes 4, 7)

Datation : fin du XIVe - fin du XVe siècle

Transition avec le groupe 8 : fond tapissant et visage

Groupe 8

Peintures correspondantes : Cravant-les-Côteaux (campagne 7), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7)

Technique : détrempe ; pochoir

Visage : visage carré ; absence de modelé ; pupilles noires pour un contour rouge ; épais cerne rouge ; épaisses mèches ondulées

Anatomie : silhouettes carrées ; mains et pieds carrés et schématiques ; pas de modelé ; épais cerne rouge

Plis : palette chromatique limitée (rouge, jaune, noir) ; quasi-absence de plis ; cerne noir ; étoffe rigide ; absence de modelé ; motif de brocart

Fond : fond blanc ou noir ; motifs floraux et plus rarement végétalisés ; application à l’aide de pochoirs/ identique aux groupes 4, 6, 9 mais loin de la complexité des motifs du groupe 6, plutôt retour aux quintefeuilles du groupe 4 ; fond coloré ; fond tapissant, couvrant ; motifs de brocart ; pochoir ; brocart appliqué

Encadrement : bandes colorées ; ornements uniquement en partie supérieure de la scène ; cadre ; décor discret/ identique aux groupes 5, 6

Indication : dérive du groupe 6

Datation : deuxième moitié du XVe siècle

Groupe 9

Peintures correspondantes : Descartes (campagne 4) ; Rigny-Ussé (campagne 4) ; Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 8)

Technique : détrempe ; pochoir ; dégradé ; glacis

Visage : visage arrondi ; pas de forme en haricot ou carrée ; apparition des sourcils broussailleux (ponctuel) ; iris dessinée et colorée ; rides d'expression ; mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut ; modelé principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières ; oreilles détaillées ; traits du visage proportionnés ; recherche de vraisemblance

Anatomie : silhouettes proportionnées ; anatomie détaillée avec les muscles ou les os ; minutie descriptive assez importante ; modelé par des ombres et des touches claires ; dégradé ; fin cerne pour les contours ; recherche de vraisemblance

Plis : effet de volume et de draperie ; fronces ; plis à bec, plis plats ; plis ondoyants ; fin cerne noir ; ombrage en gris ; hachures ; grisailles ; dégradé

Fond : fond blanc ou noir ; motifs floraux et plus rarement végétalisés ; application à l'aide de pochoirs/ identique aux groupes 4, 6, 8 mais les motifs sont de plus en plus travaillés

Encadrement : Bandes colorés ; ornements uniquement en partie supérieure de la scène ; cadre ; décor discret/ identique aux groupes 5, 6, 8

Indication : dérive du groupe 7

Datation : milieu - fin du XVe siècle

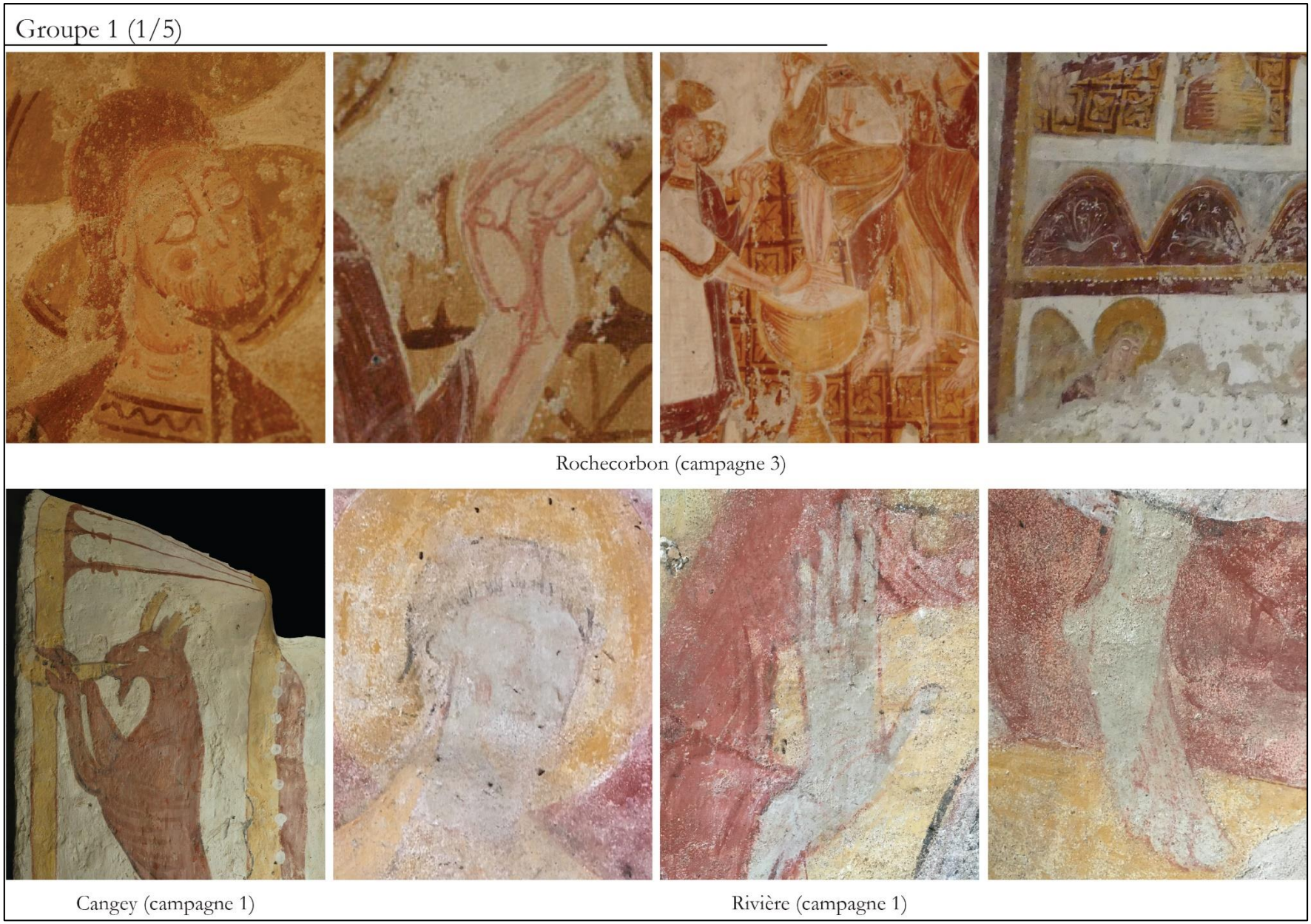


Fig. 182 : Peintures du groupe 1 (1/5)

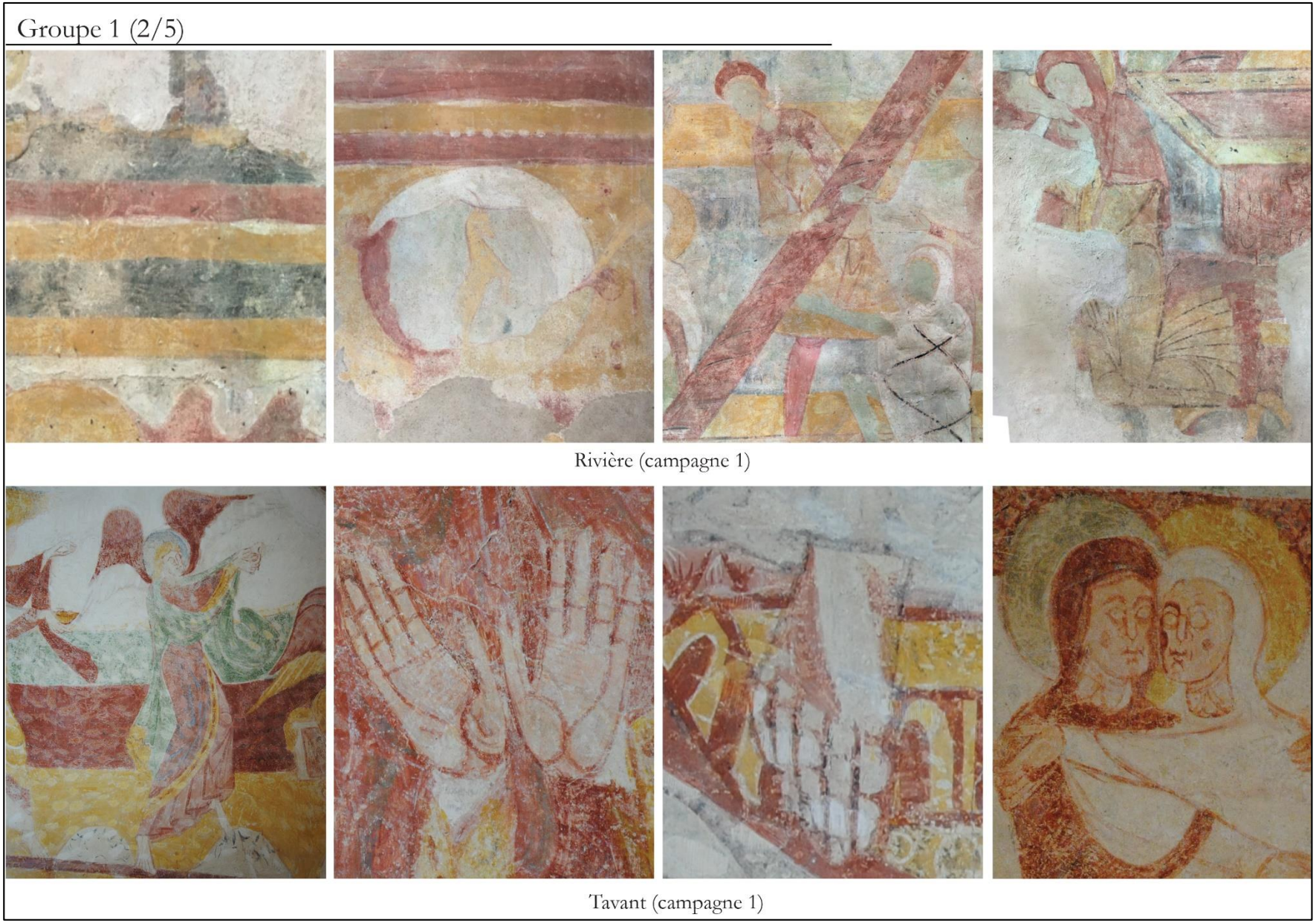


Fig. 183 : Peintures du groupe 1 (2/5)

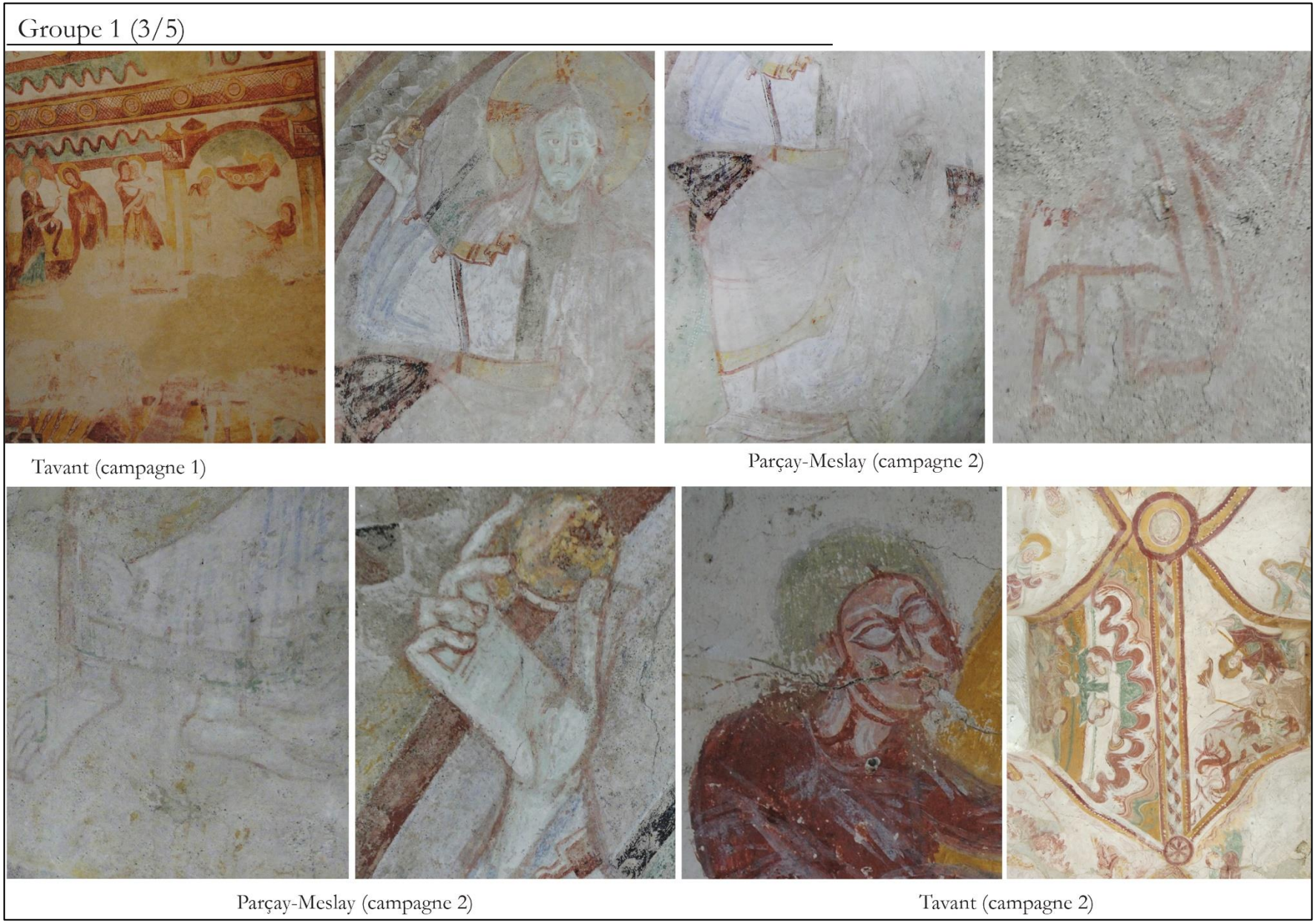


Fig. 184 : Peintures du groupe 1 (3/5)

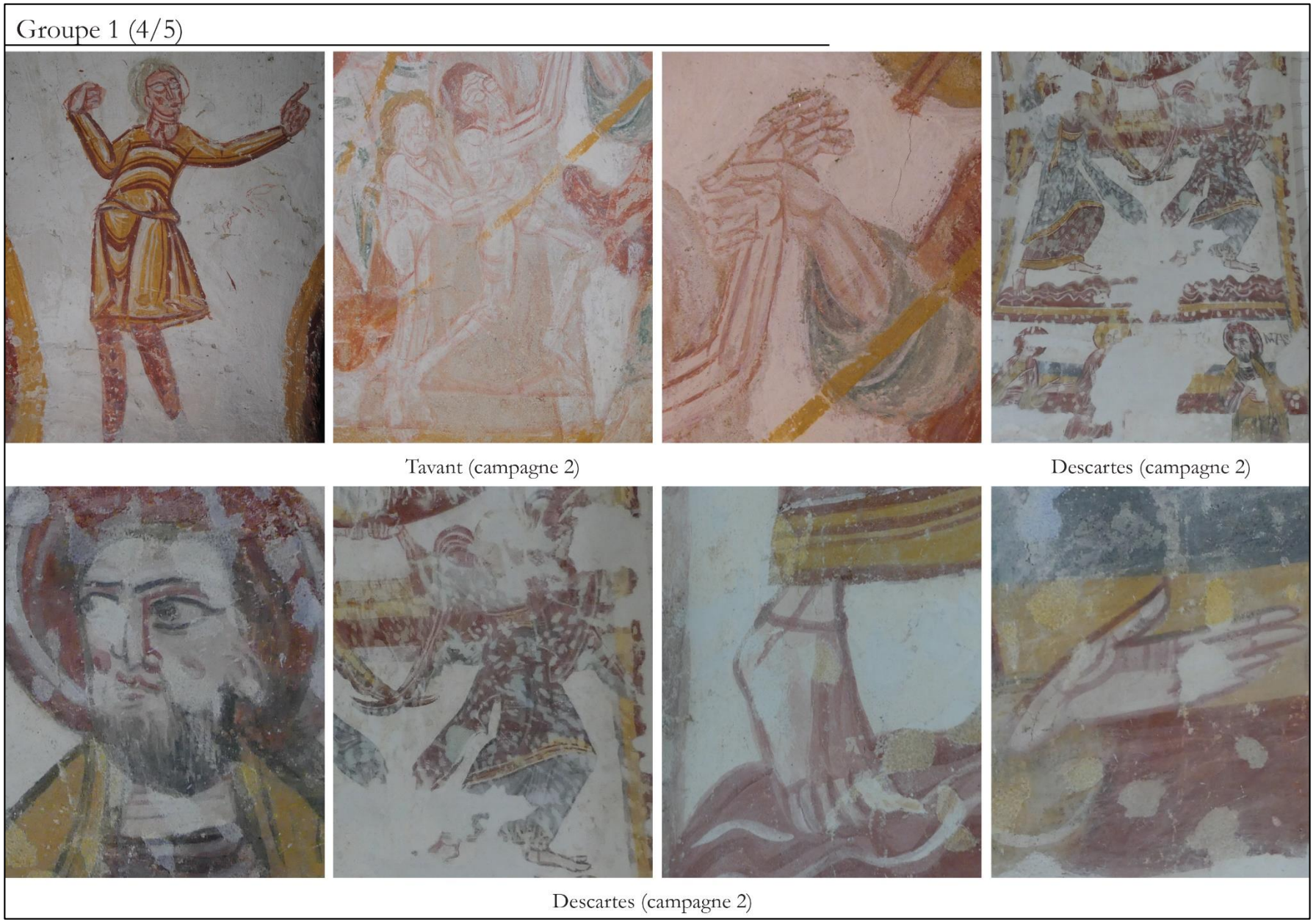
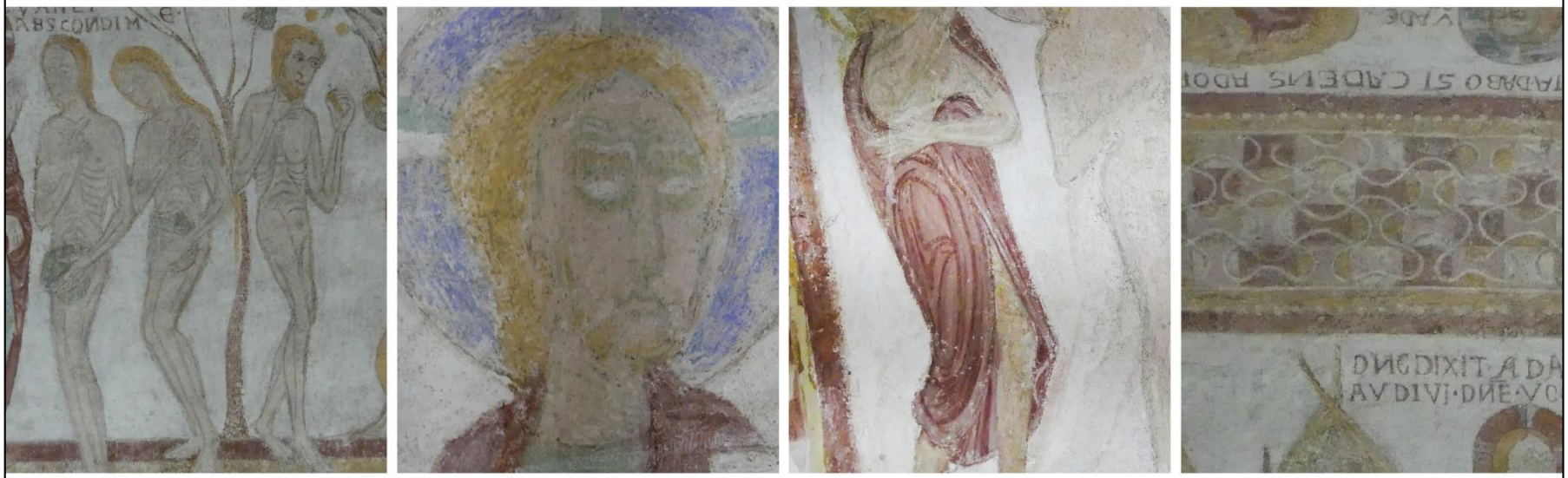


Fig. 185 : Peintures du groupe 1 (4/5)

Groupe 1 (5/5)



Lignières-de-Touraine (campagne 1)



Sennevières (campagne 1)

Fig. 186 : Peintures du groupe 1 (5/5)

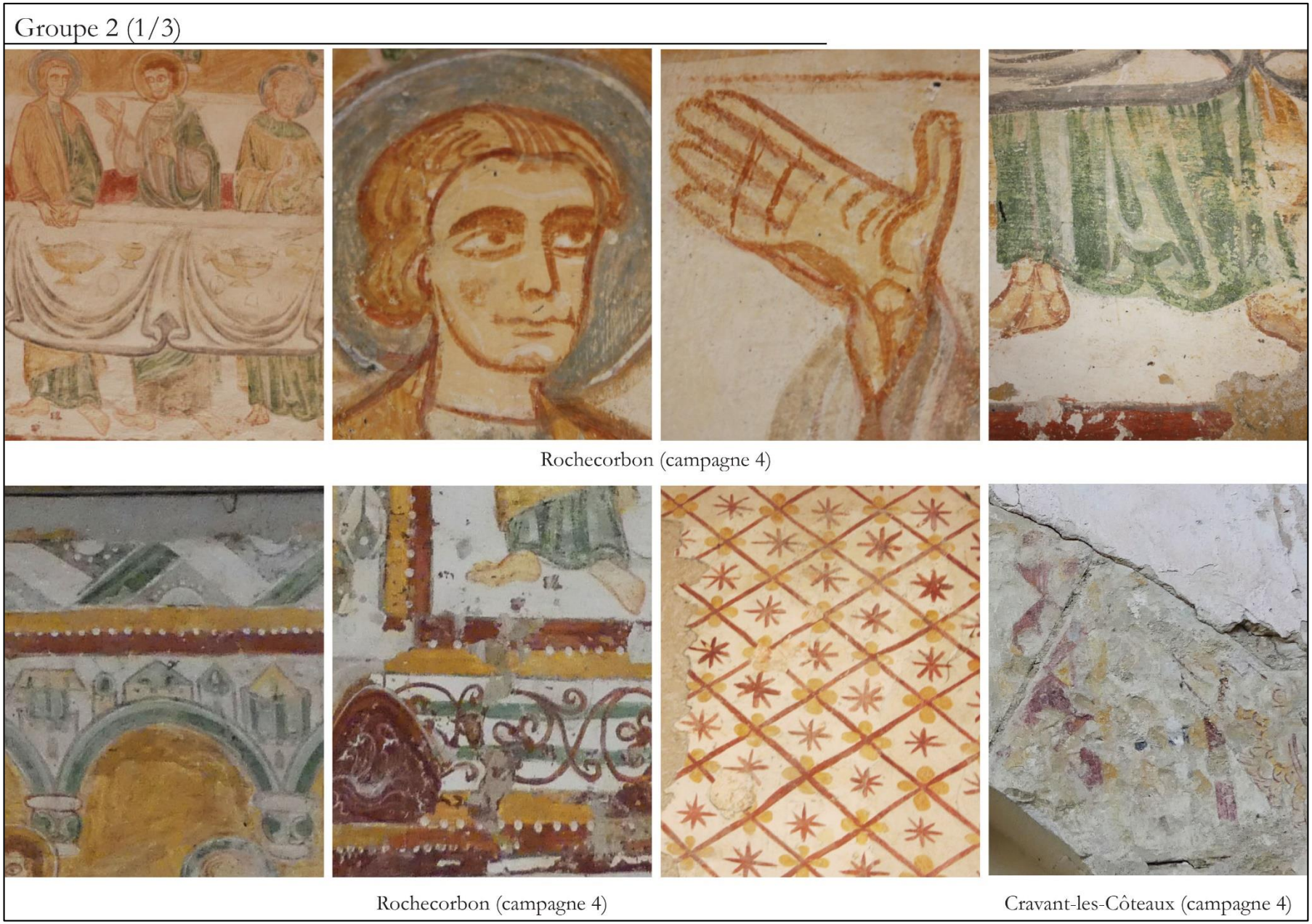


Fig. 187 : Peintures du groupe 2 (1/3)

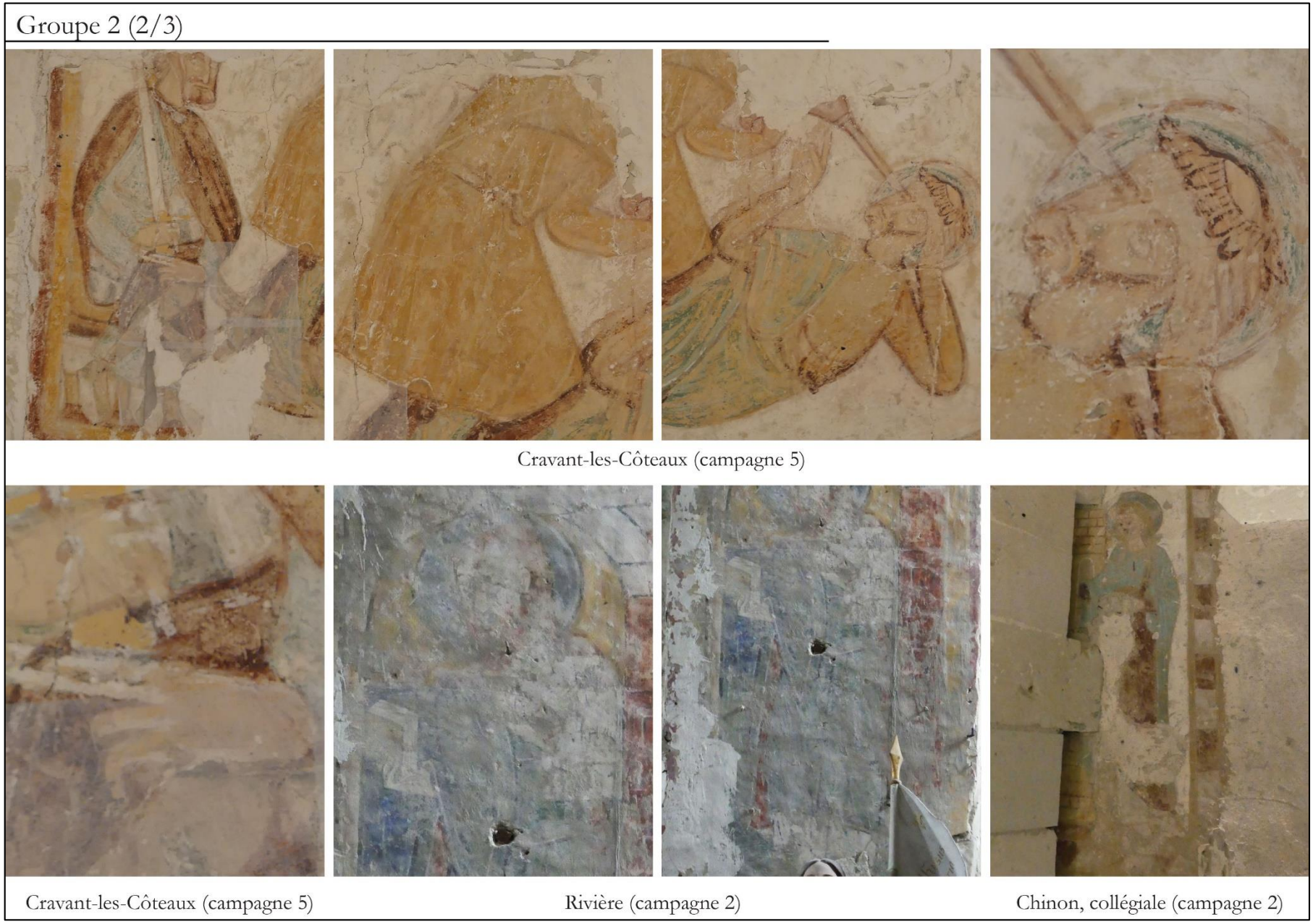


Fig. 188 : Peintures du groupe 2 (2/3)

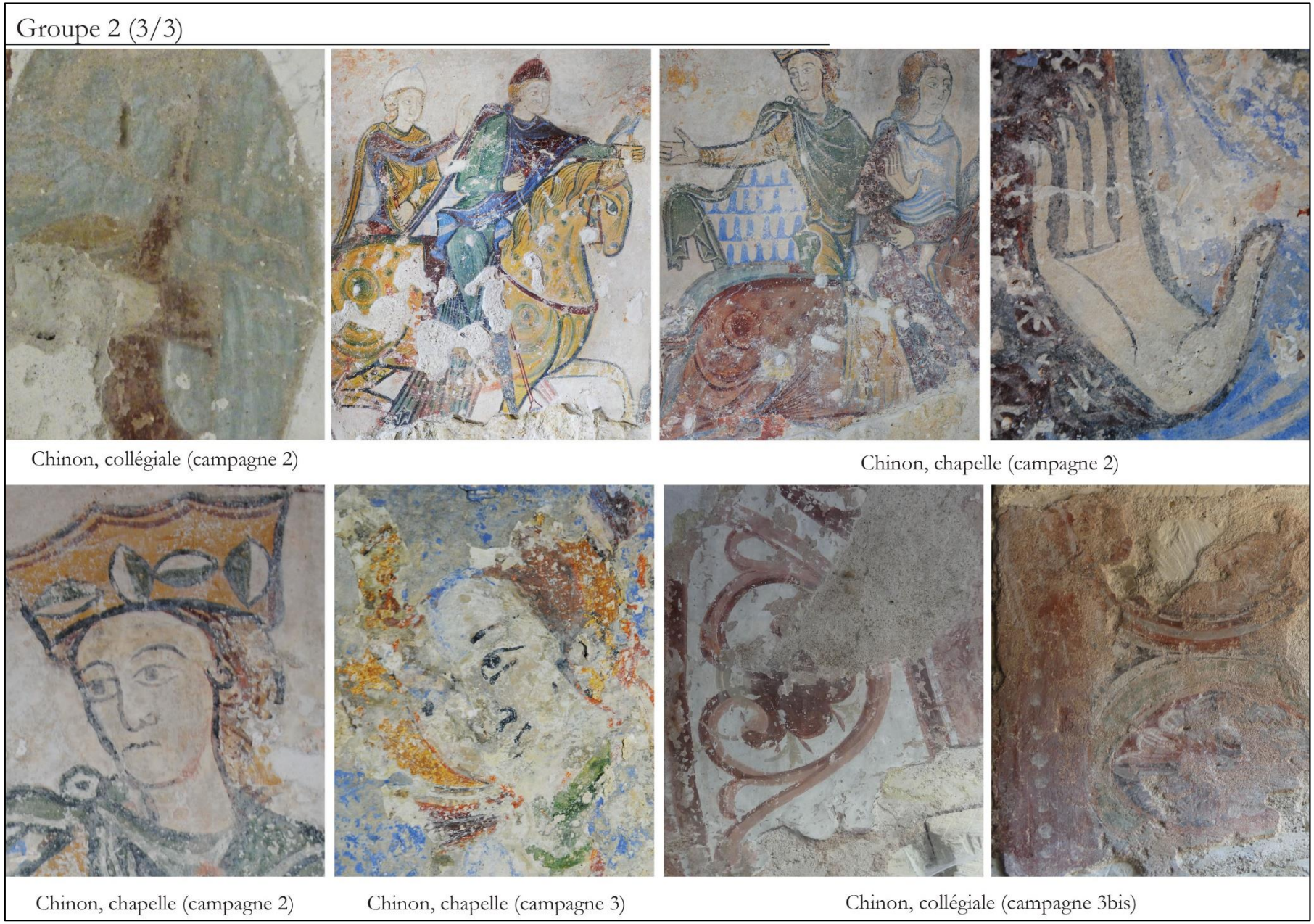


Fig. 189 : Peintures du groupe 2 (3/3)

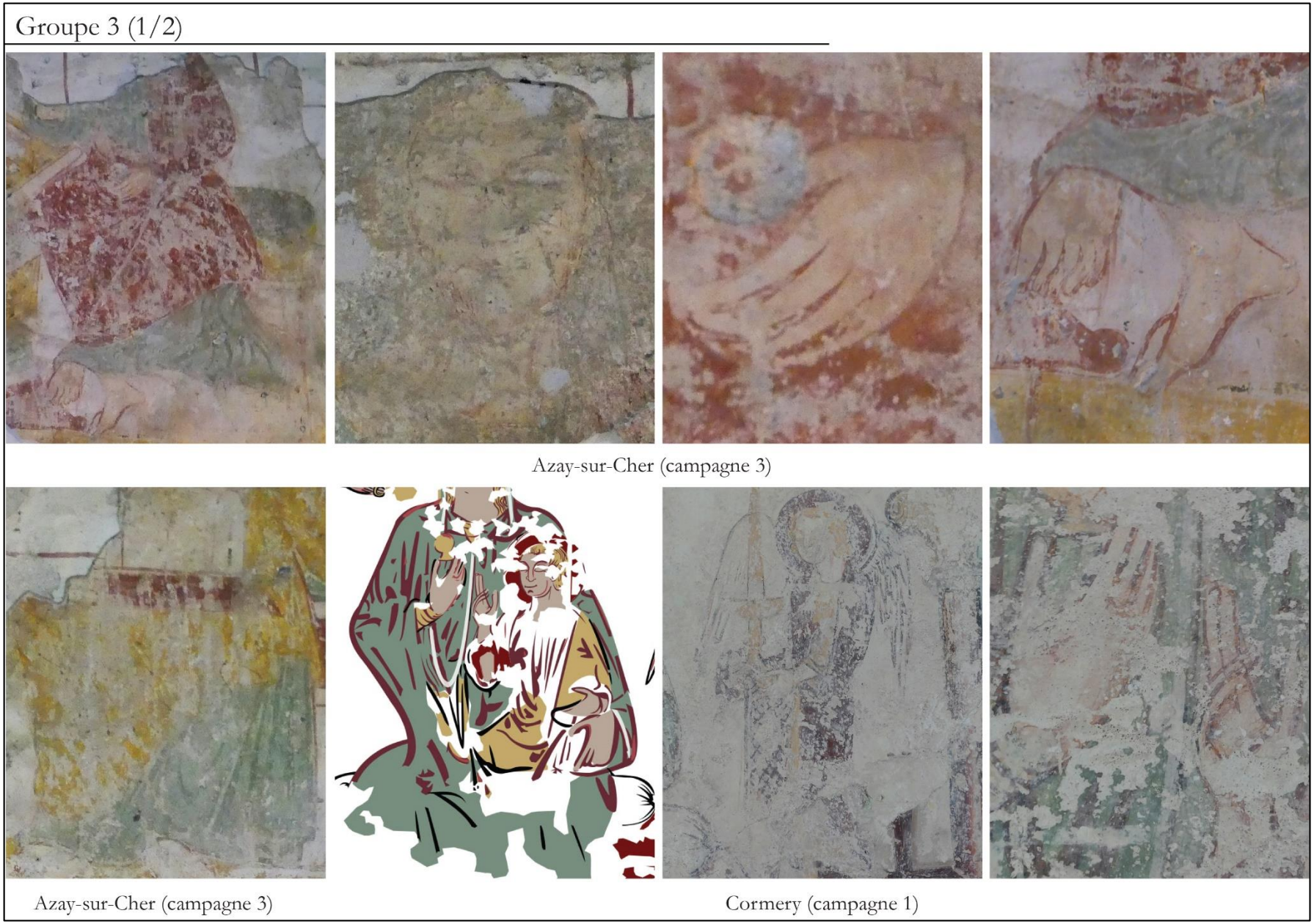


Fig. 190 : Peintures du groupe 3 (1/2)

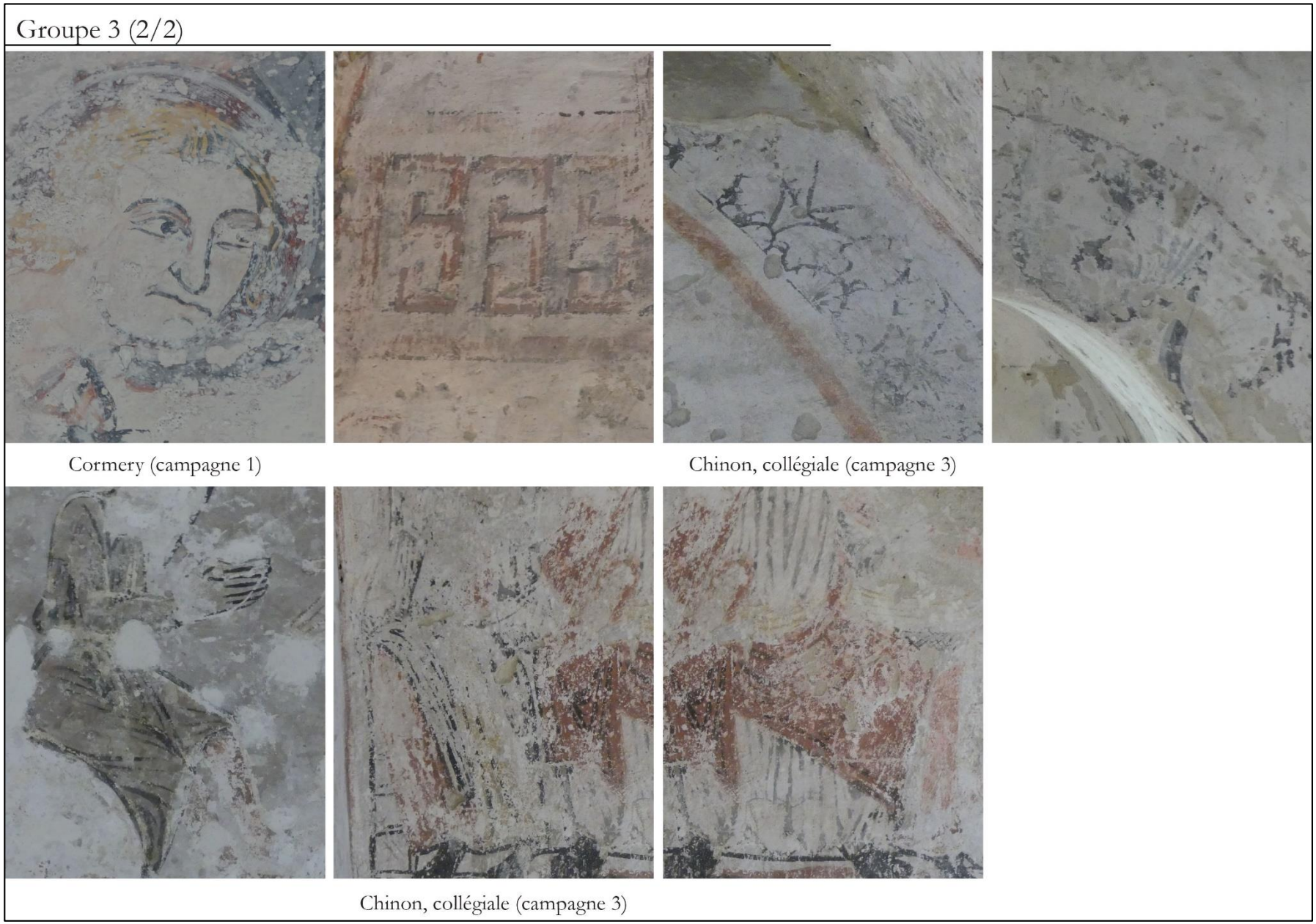


Fig. 191 : Peintures du groupe 3 (2/2)

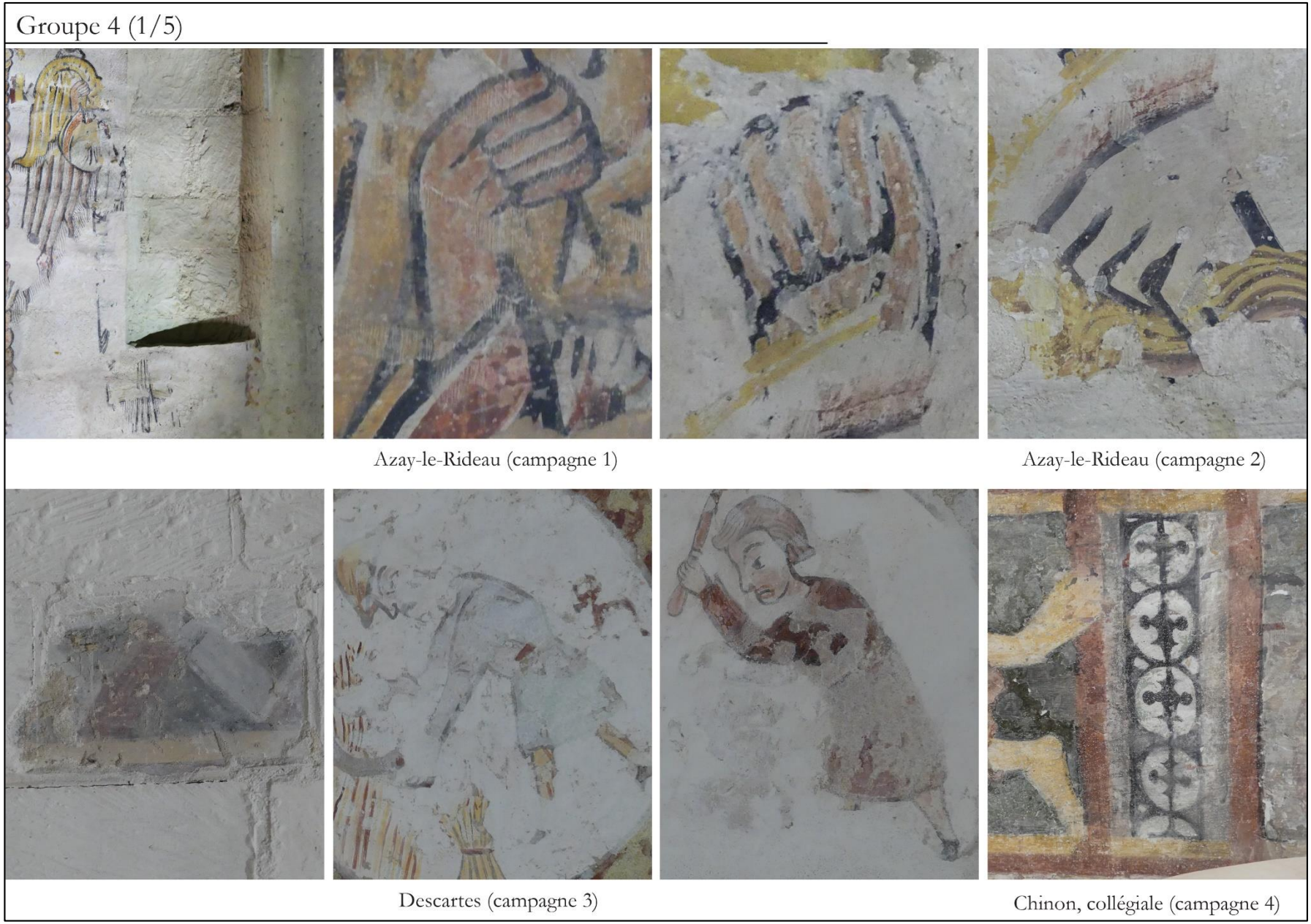


Fig. 192 : Peintures du groupe 4 (1/5)

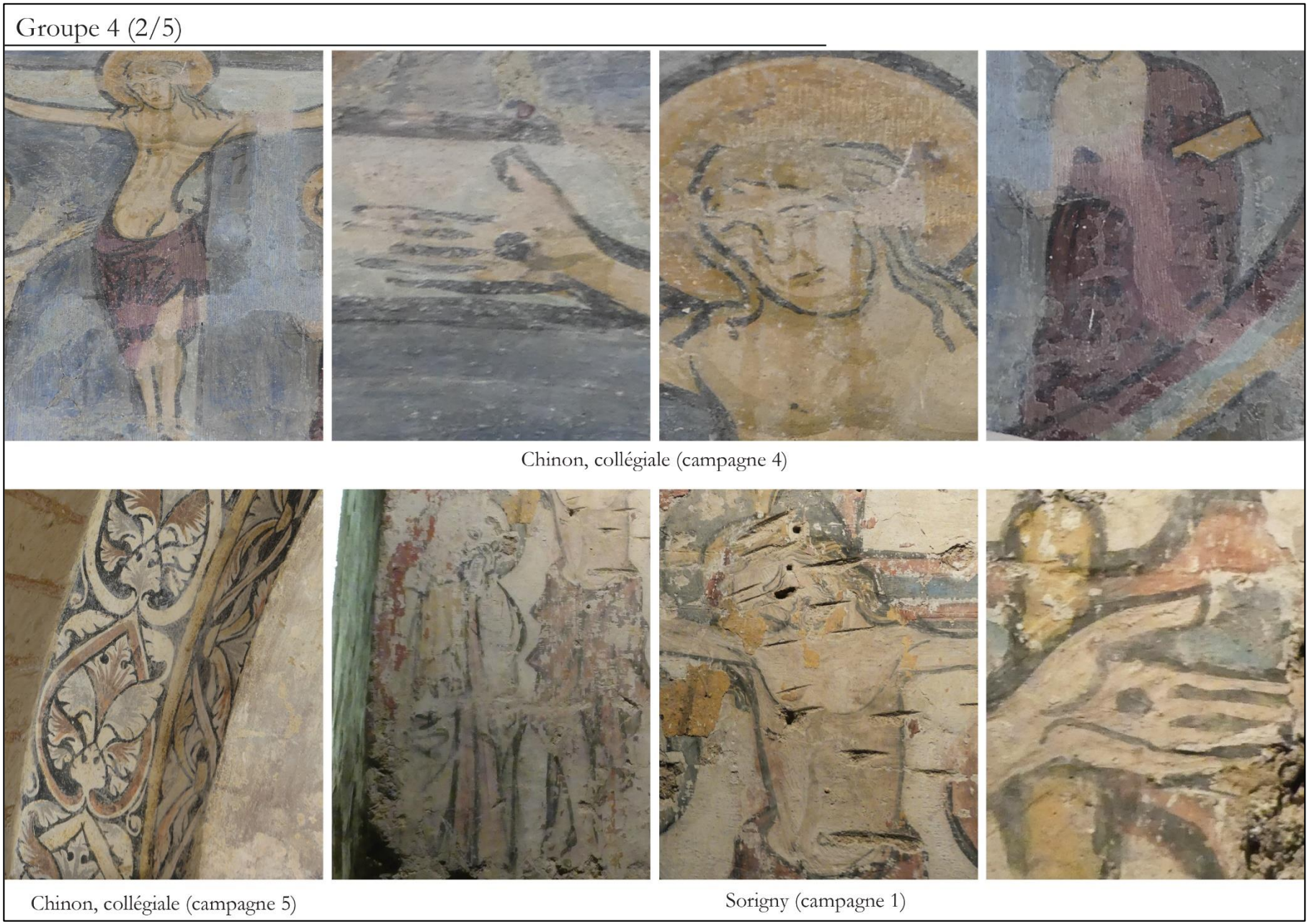


Fig. 193 : Peintures du groupe 4 (2/5)

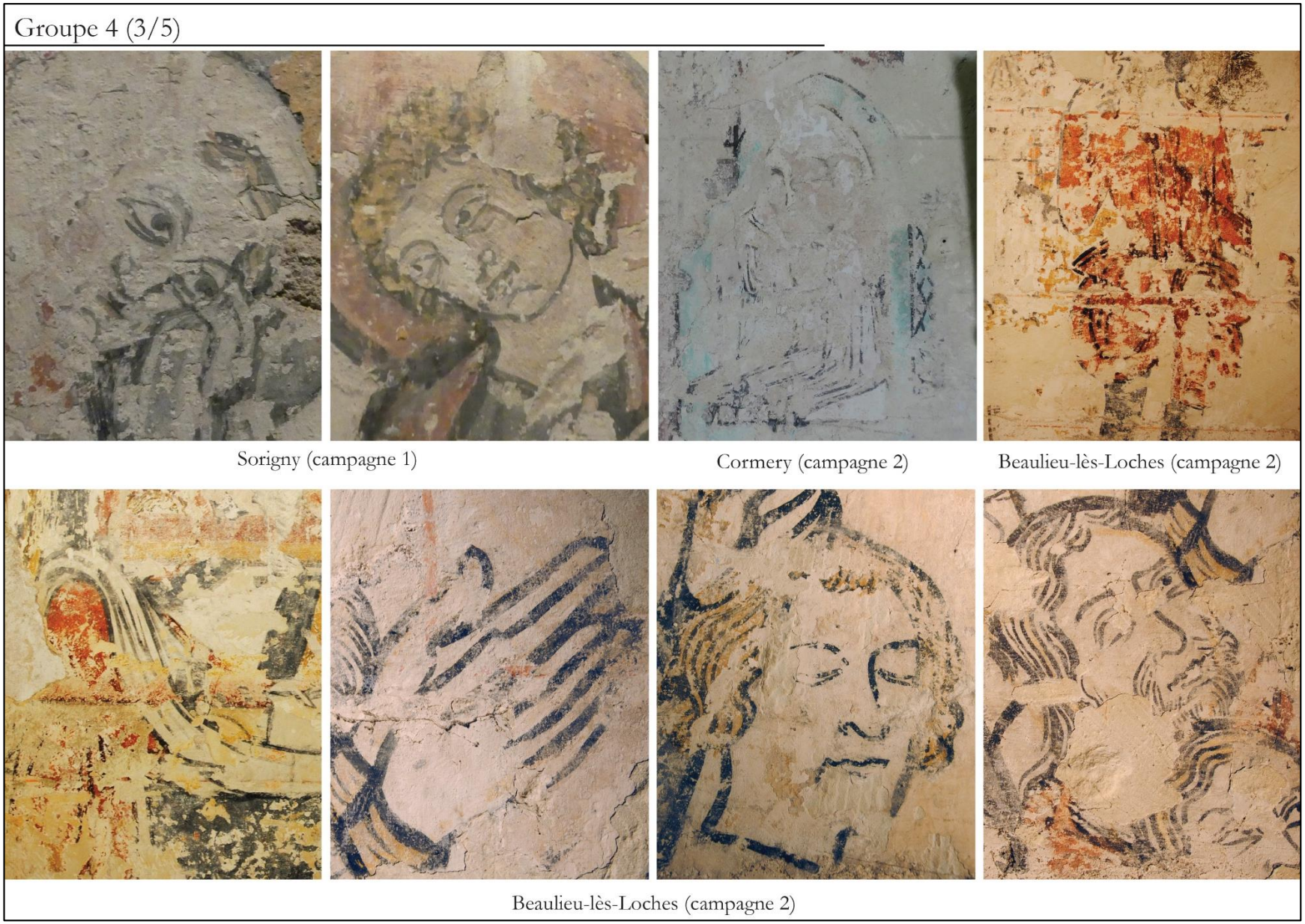


Fig. 194 : Peintures du groupe 4 (3/5)

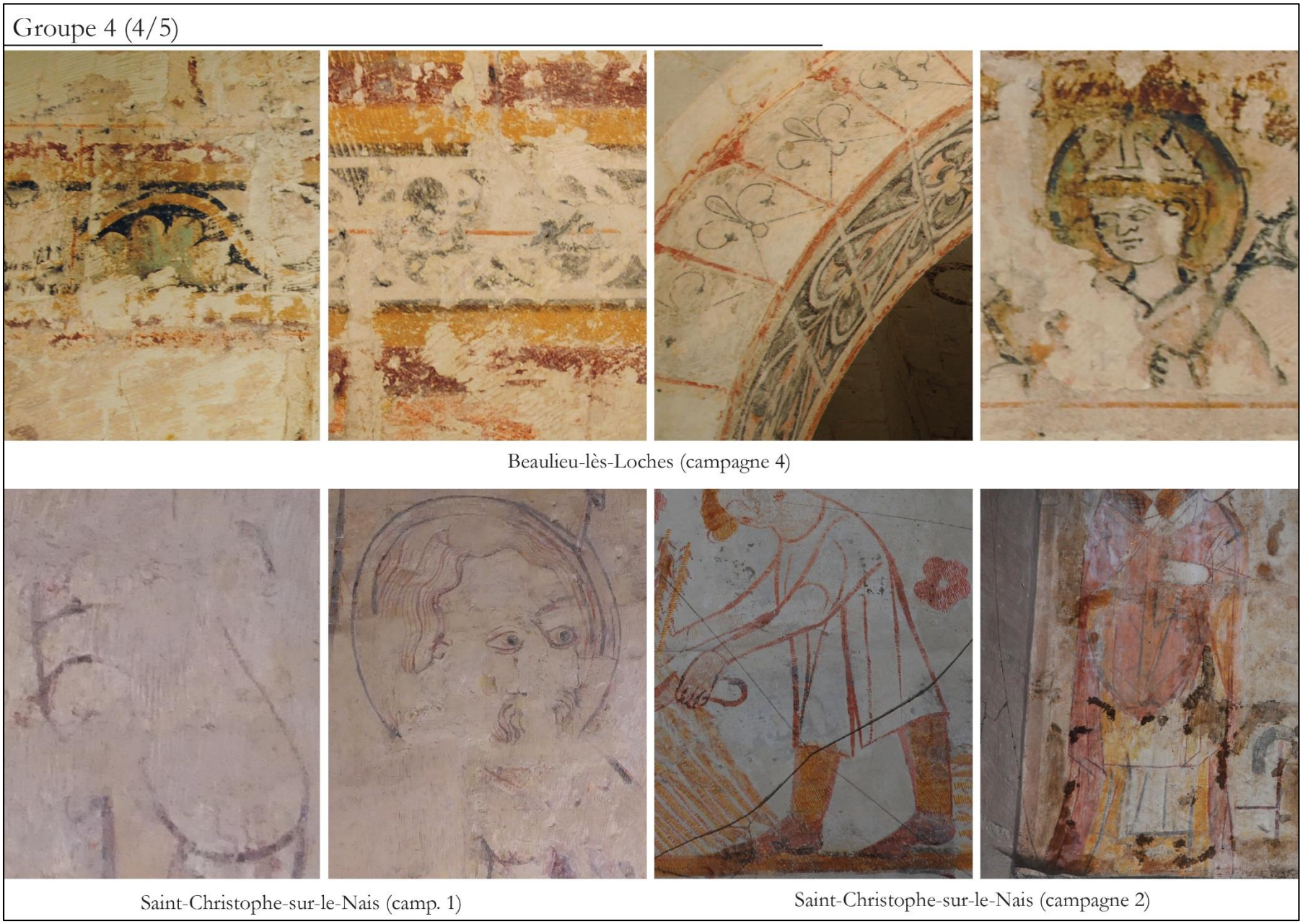


Fig. 195 : Peintures du groupe 4 (4/5)

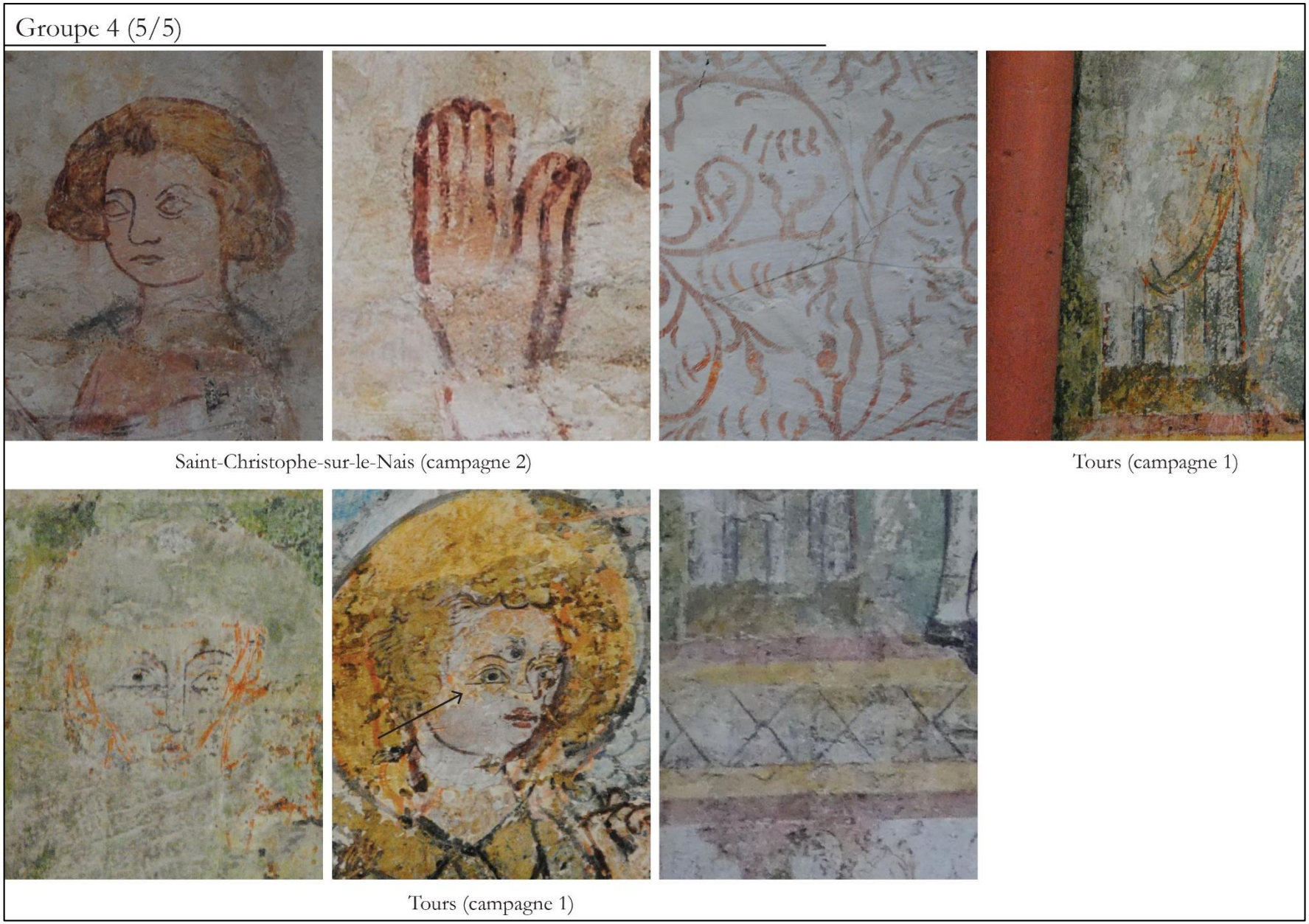


Fig. 196 : Peintures du groupe 4 (5/5)

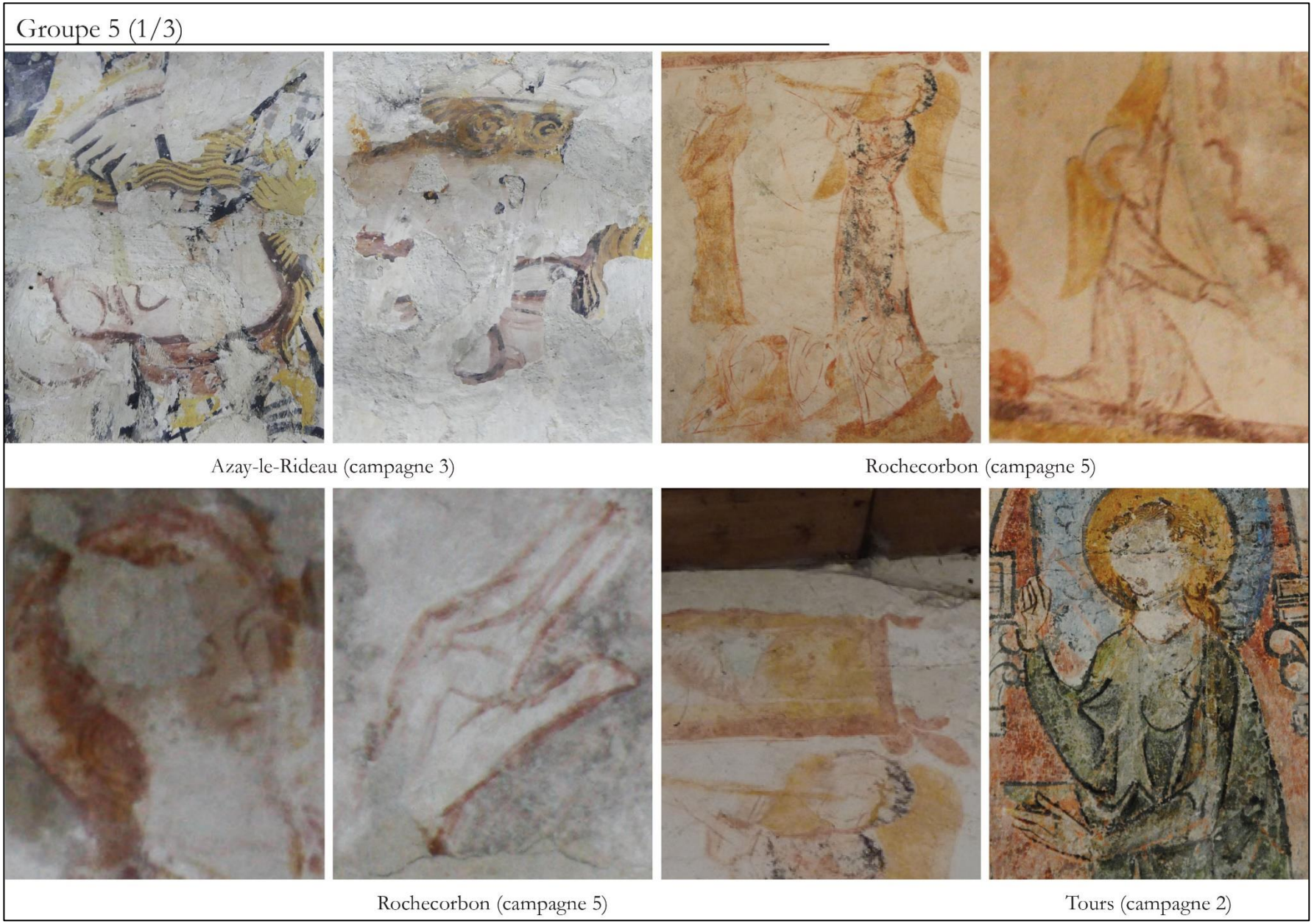


Fig. 197 : Peintures du groupe 5 (1/3)

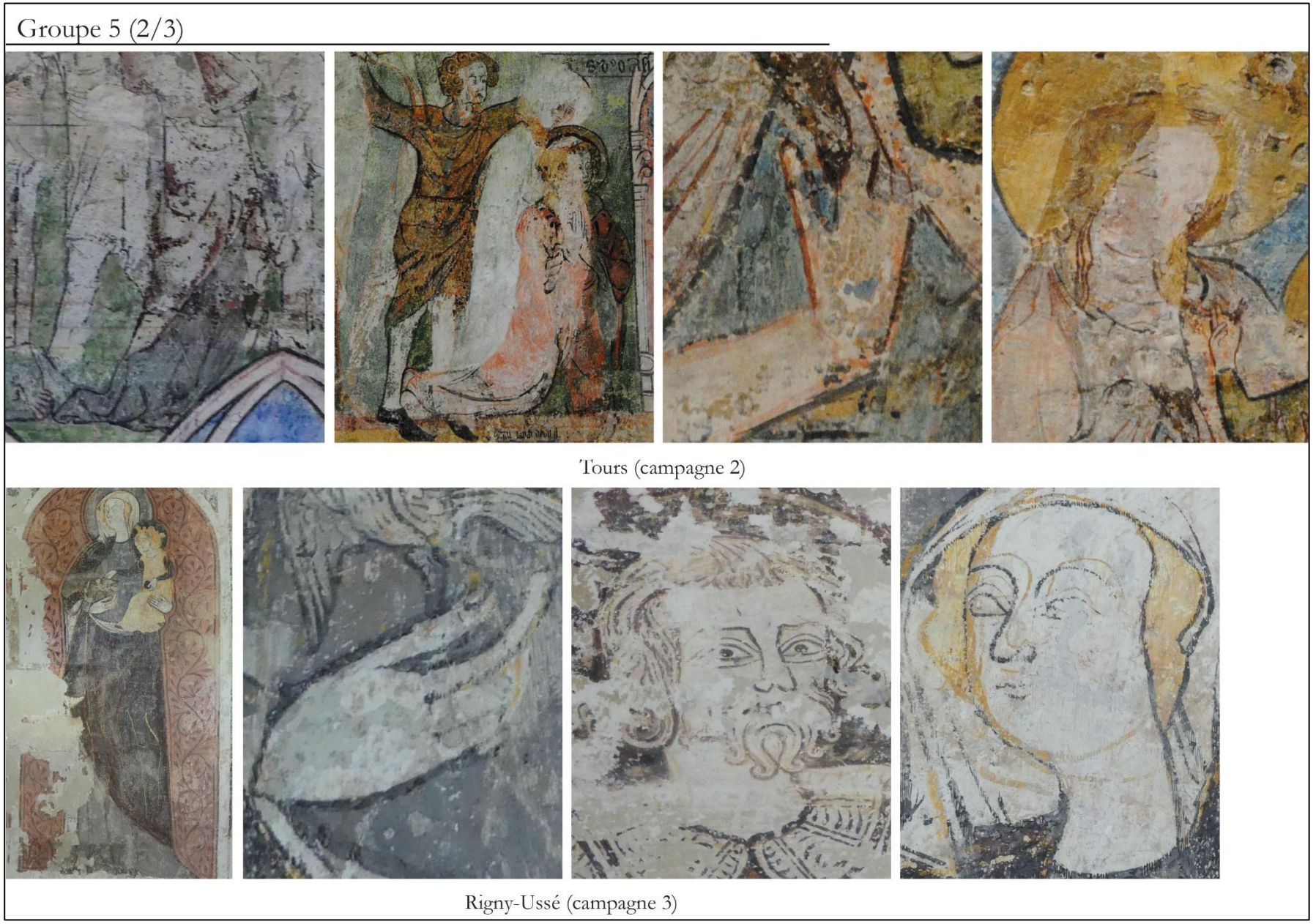


Fig. 198 : Peintures du groupe 5 (2/3)

Groupe 5 (3/3)



Tours (campagne 3)



Fig. 199 : Peintures du groupe 5 (3/3)

Groupe 6



Chinon, collégiale (campagne 7)



Saint-Christophe-sur-le-Nais (camp. 5)

Fig. 200 : Peintures du groupe 6

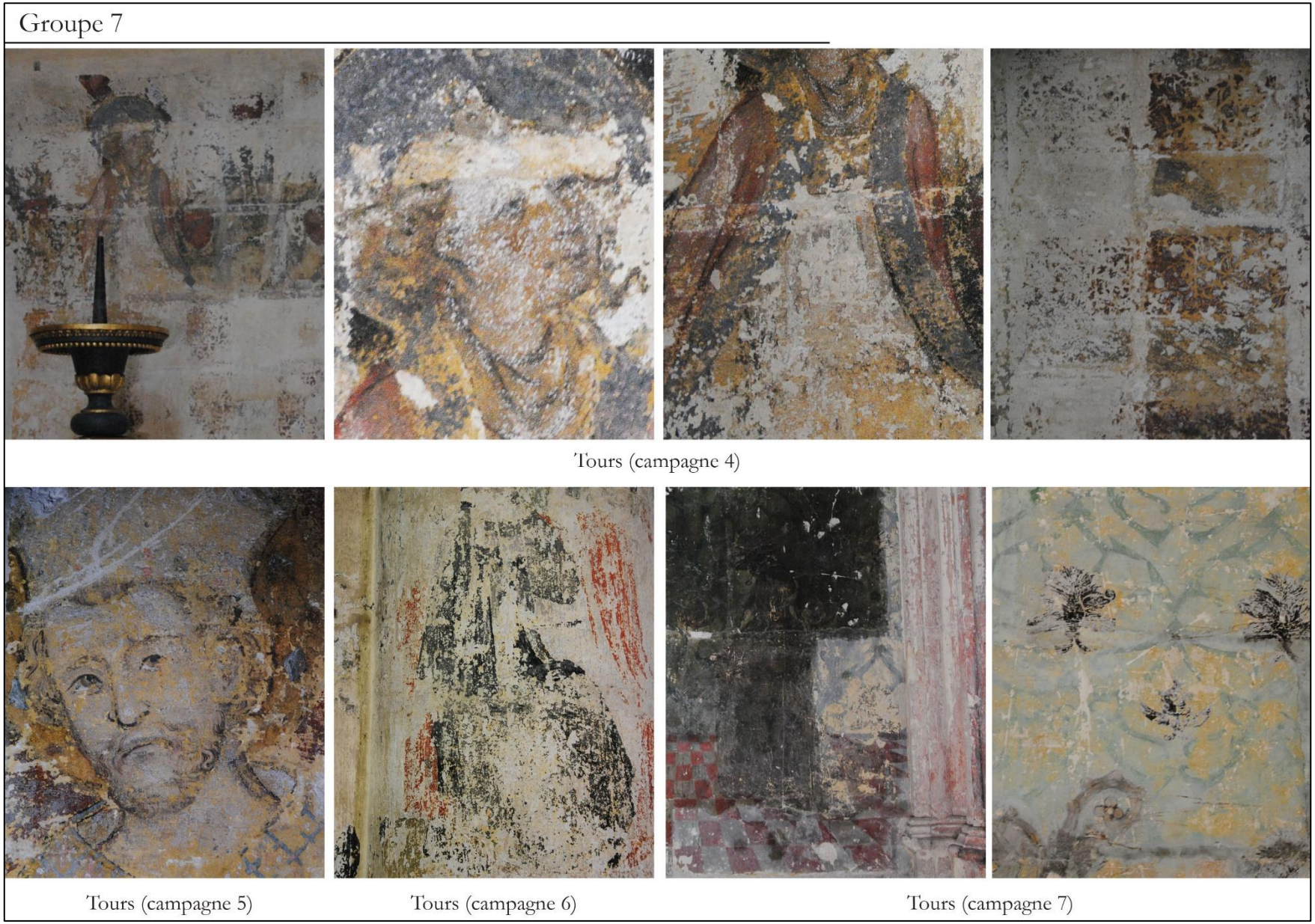


Fig. 201 : Peintures du groupe 7



Fig. 202 : Peintures du groupe 8



Fig. 203 : Peintures du groupe 9 (1/2)

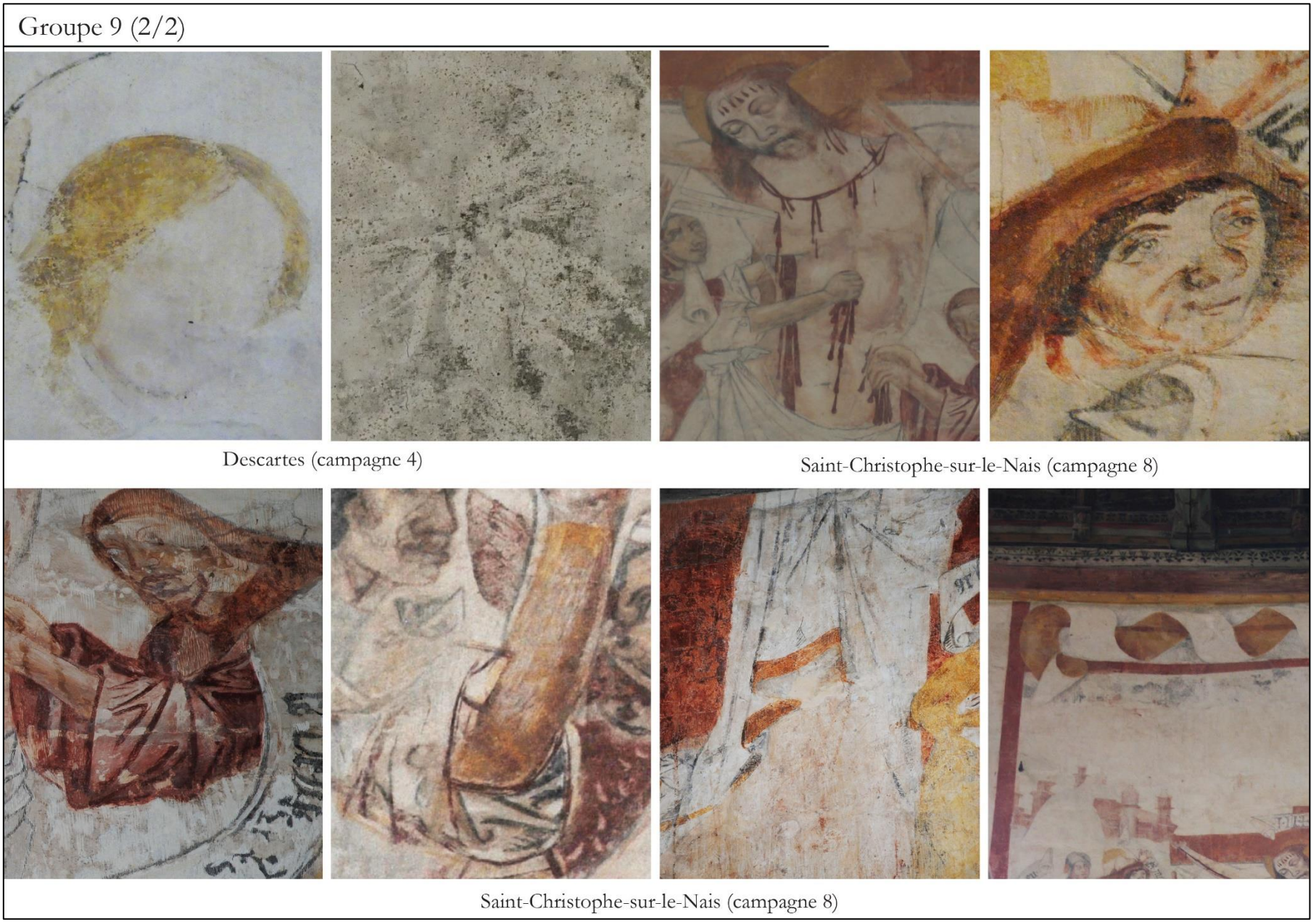


Fig. 204 : Peintures du groupe 9 (2/2)

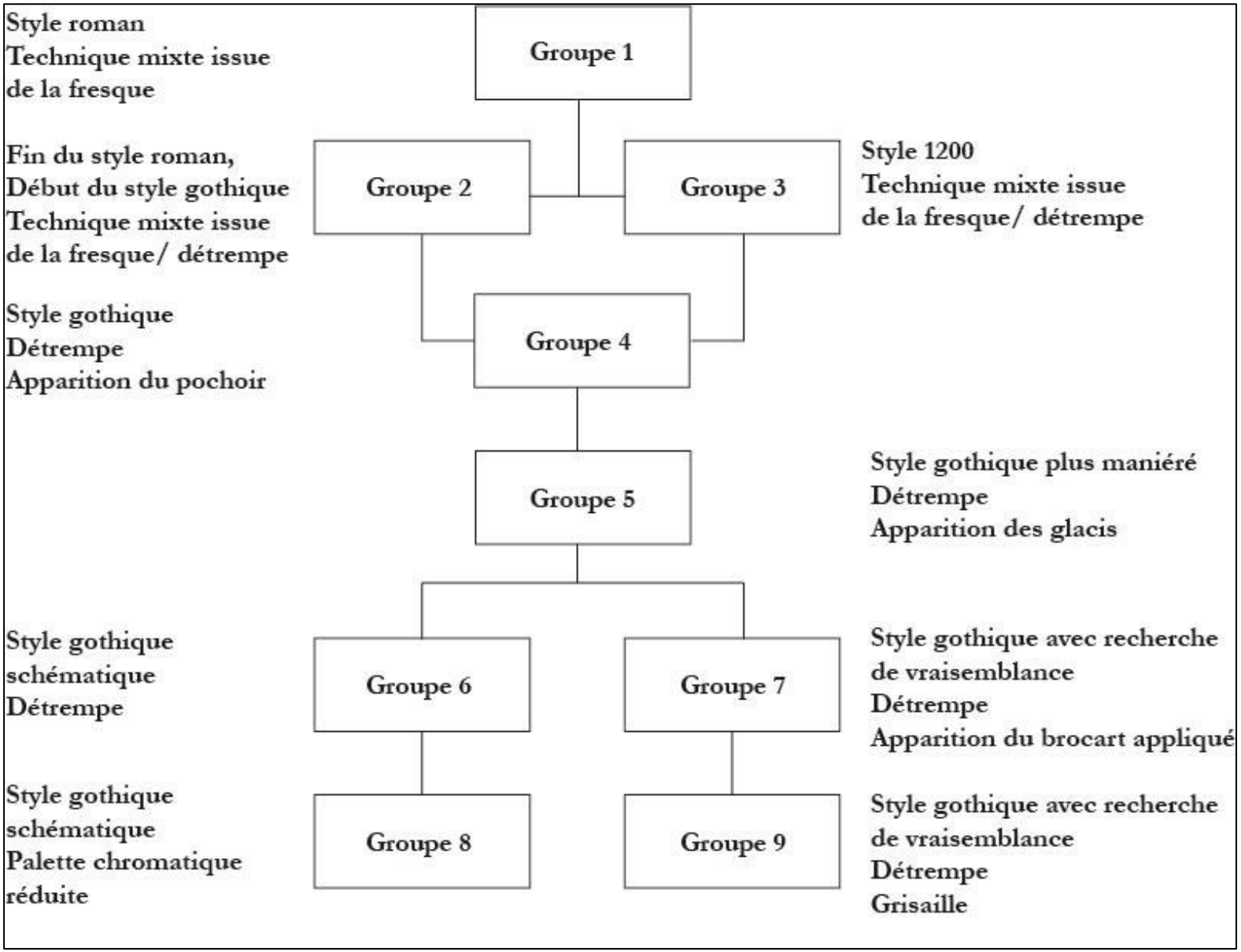


Fig. 205 : Schéma récapitulatif des groupes

Amaëlle MARZAIS

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XIe-XVe siècles)

Résumé

Cette thèse se propose de retracer l'histoire des pratiques de la peinture murale dans dix-neuf édifices religieux de Touraine décorés entre les XIe et XVe siècles. Les sites étudiés regroupent des édifices majeurs tels que l'église et la crypte de Tavant, la collégiale de Chinon, la cathédrale de Tours ou encore la chapelle du Liget, ainsi que des édifices moins connus, par exemple : les églises paroissiales de Rochecorbon, de Cormery ou de Sorigny. Remises dans leur contexte architectural, les peintures sont étudiées à travers deux aspects étroitement liés : la technique et le style. Traité sur un temps long, le sujet permet d'appréhender les continuités et les ruptures dans les pratiques picturales et les modes opératoires. Les étapes du processus créatif sont appréhendées à l'aide de relevés stratigraphiques des peintures. Ils permettent de déterminer les outils employés, le déroulement et l'organisation du chantier ainsi que les gestes effectués par les peintres. La technique picturale, les gestes et la culture visuelle du peintre conditionnent ainsi le produit fini. L'analyse conjointe du style et de la technique permet d'identifier les différents ateliers médiévaux de Touraine et de questionner leur itinérance. La reconnaissance des caractères des œuvres de ce corpus sert de base à une analyse comparative. Enfin, la création d'une chrono-typologie des styles et des techniques est rendue possible grâce à la confrontation des indices architecturaux, iconographiques, techniques, stylistiques et, selon la possibilité, des analyses en laboratoire. Elle est complétée par des comparaisons avec la production figurative française, ce qui permet de replacer la peinture tourangelle dans un environnement architectural et pictural plus vaste.

Mots-clés : Peinture murale, Décor peint, Technique, Médiéval, Touraine

Résumé en anglais

This work traces the history of mural painting practices in nineteen religious buildings in Touraine decorated between the 11th and 15th centuries. The sites studied include major buildings such as the church and crypt of Tavant, the collegiate church of Chinon, Tours' cathedral and the chapel of Liget, as well as lesser-known buildings such as the parish churches of Rochecorbon, Cormery and Sorigny. Placed in their architectural context, the paintings are studied through two closely related aspects: technique and style. Treated over a long period of time, the subject allows us to understand the continuities and ruptures in the pictorial practices and operating methods. The stages of the creative process are apprehended with the help of stratigraphic drawings of the paintings. They make it possible to determine the tools used, the progress and organisation of the work site and the gestures made by the painters. The painter's technique, gestures and visual culture thus condition the finished product. The joint analysis of style and technique makes it possible to identify the various medieval workshops in Touraine and to question their itinerancy. The recognition of the characteristics of the works in this corpus serves as a basis for a comparative analysis. Finally, the creation of a chrono-typology of styles and techniques is made possible thanks to the comparison of architectural, iconographic, technical and stylistic clues and, where possible, laboratory analyses. It is completed by comparisons with French figurative production, which makes it possible to place Touraine painting in a wider architectural and pictorial environment.

Keywords : Wall painting, Painted decor, Technique, Medieval, Touraine

UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Amaëlle MARZAIS

soutenue le : **30 novembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours

(XIe-XVe siècles)

Volume 3 : Catalogue

THÈSE dirigée par :

Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers

RAPPORTEURS :

Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite au CNRS, université de Bourgogne

PRÉSIDENTE DU JURY :

Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF

JURY :

Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers
Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF
Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite, université de Bourgogne
Madame VICTOIR Géraldine	Maître de conférences, université Paul-Valéry - Montpellier 3

SOMMAIRE

Azay-le-Rideau ; église Saint-Symphorien 5
Campagne 1 : Adoration des Mages, saint Michel 6
Campagne 2 : Main 10
Campagne 3 : Martyre d'un saint 11
Figures 13

Azay-sur-Cher ; prieuré Saint-Jean-du-Grais 33
Campagne 3 : Christ en majesté 34
Figures 40

Beaulieu-lès-Loches ; église Saint-Laurent 67
Campagne 1 : Décor ornemental 69
Campagne 2 : Martyre de sainte Catherine 70
Campagne 4 : Anges, destruction de la statue de saint Nicolas 75
Figures 81

Cangey ; église Saint-Martin 109
Campagne 1 : Animaux musiciens 110
Figures 114

Chinon ; chapelle Sainte-Radegonde 127
Campagne 2 : Chasse royale 130
Campagne 3 : Ange 139
Figures 141

Chinon ; collégiale Saint-Mexme 177
Campagne 2 : Saint Nicolas 181
Campagne 3 : Cycle hagiographique 184
Campagne 3 (bis) : Motifs géométriques 188
Campagne 4 : Vision d'Ezéchiel 190
Campagne 5 : Frise végétale 194
Campagne 6 : Jugement dernier, Massacre des Innocents 195
Campagne 7 : Jugement dernier, Fontaine de pitié, Baldaquin soutenu par des anges 199
Figures 210

Cormery ; église Notre-Dame-du-Fougeray 259
Campagne 1 : Vierge à l'Enfant 261
Campagne 2 : Donateurs 266
Figures 268

Cravant-les-Côteaux ; église Saint-Léger 287
Campagne 3 : Ruban plié 290
Campagne 4 : Oiseau 291
Campagne 5 : Martyr de saint Léger 291
Campagne 7 : Vierge à l'Enfant et cycle hagiographique 296
Campagne 9 : Ruban plié 301
Figures 302

Descartes ; église Notre-Dame-de-La-Haye 333
Campagne 2 : Christ en majesté, anges et saints 335
Campagne 3 : Calendrier, Adoration des mages 340
Campagne 4 : Ange, saint Christophe 343
Figures 346

Lignières-de-Touraine ; église Saint-Martin 379
Campagne 1 : Calendrier, Parabole de Lazare, Tentations du Christ, Christ en majesté ... 383
Figures 396

Parçay-Meslay ; église Saint-Pierre 427
Campagne 2 : Christ en majesté 429
Figures 436

Rigny-Ussé ; ancienne église paroissiale Notre-Dame 457
Campagne 3 : Vierge à l'Enfant 460
Campagne 4 : Jugement dernier, saints et Calendrier 466
Figures 474

Rivière ; église Notre-Dame 513
Campagne 1 : Dormition, Parabole de Lazare, Vie publique du Christ 518
Campagne 2 : Saints 527
Figures 530

Rochecorbon ; ancienne église paroissiale Saint-Georges 565
Campagnes 1 et 2 : faux appareil et enduit 568
Campagnes 3 : Lavement des pieds 568
Campagne 4 : Cène 576
Campagne 5 : Christ en majesté, Jugement dernier 582
Figures 587

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe 615
Campagne 1 : Saint Christophe 618
Campagne 2 : Calendrier, Saint Éloi, Saint Martin, Vierge à l'Enfant 620
Campagne 5 : Translation des reliques 626
Campagne 7 : Saint Gilles 629
Campagne 8 : Crucifixion 631
Figures 637

Sennevières, auparavant Chemillé-sur-Indrois ; chapelle du Liget 669
Campagne 1 : Vie de la Vierge et du Christ, cycle hagiographique 671
Figures 684

Sorigny ; église Saint-Pierre-es-Liens 723
Campagne 1 : Crucifixion 724
Figures 728

Tavant ; église Saint-Nicolas 741
Campagne 1 : Enfance du Christ, Théophanie absidiale 746
Campagne 2 : Ensemble peint de la crypte 754
Figures 767

Tours ; cathédrale Saint-Gatien 833
Campagne 1 : Décollation d'un saint, triptyque de la Vierge à l'Enfant 836
Campagne 2 : reprise de la décollation, triptyque de la Vierge à l'Enfant avec saint à cheval (registre médian), scènes de la Passion (registre supérieur) et miracle (registre inférieur) 838
Campagne 3 : Charité de saint Martin 844
Campagne 4 : Saint 848
Campagne 5 : Évêques 850
Campagne 6 : Deux personnages assis 852
Campagne 7 : Abbesse et évêque accompagné d'un donateur 853
Figures 857

Liste des figures 897

Azay-le-Rideau (37)

Église Saint-Symphorien

Protection : classée M. H. 07/05/1908

Historique

Vers 1020[1], Geoffroy du château de l'Île-Bouchard cède l'*ecclesiola*[2] d'Azay-le-Rideau au monastère de Cormery. Quelques années plus tard, Gosselin, héritier de Geoffroy, ratifie le don à Cormery. Une bulle du pape Innocent II de 1139[3] confirme la possession de l'église d'Azay-le-Rideau par l'abbaye de Cormery, renouvelée par le pape Alexandre III en 1180[4]. Après le décès du roi d'Angleterre Henri II en 1189, son fils Jean sans Terre reçoit plusieurs propriétés, dont Azay-le-Rideau, avant qu'elles soient confisquées en 1205[5].

Architecture

L'église se compose d'une nef à vaisseau unique terminée par une abside reconstruite au XIIe siècle et flanquée à l'est d'une chapelle seigneuriale du XVIIe siècle. Au nord, un second vaisseau ouvert sur une abside est ajouté au XVIe siècle. La façade occidentale porte les vestiges de ces divers remaniements (fig. 1). Les parties les plus anciennes datent du XIe siècle et consistent en un premier pignon constitué de moellons noyés dans le mortier paré de plaques sculptées en bas-relief, comme à Cravant-les-Côteaux[6], de corniches à damiers et de modillons zoomorphes[7]. Un appareil réticulé décore les rampants des pignons et trouve son équivalent dans les églises de Cinq-Mars-La-Pile[8], Saint-Laurent à Langeais[9], Bourgueil[10], Restigné[11]. La baie en arc brisé a été percée au XIIIe siècle et la porte remaniée au XIXe siècle. Des

---

[1] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 100.

[2] Chartes de 1020, C 654, ADIL.

[3] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 100.

[4] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 100.

[5] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 101.

[6] Église Saint-Léger, IXe-XIIe siècles, Cravant-les-Côteaux (Indre-et-Loire).

[7] VERGNOLLE, 1992, p. 107-110.

[8] Église Saint-Médard, fin XIe-XVe siècles, Cinq-Mars-la-Pile (Indre-et-Loire).

[9] Ancienne église Saint-Laurent, XIe-XIIe siècles, Langeais (Indre-et-Loire).

[10] Église Saint-Germain, XIe-XIIIe siècles, Bourgueil (Indre-et-Loire).

[11] Église Saint-Martin, XIIe-XVe siècles, Restigné (Indre-et-Loire).

maçonneries plus tardives, notamment les contreforts en moyen appareil de tuffeau, englobent et rehaussent le pignon primitif. À l'intérieur, des voûtes sur croisées d'ogives couvrent les quatre travées du vaisseau principal au sud qui ouvrent sur une abside semi-circulaire revoûtée sur croisée d'ogives au XIIIe siècle (fig. 2).

Localisation

Plusieurs campagnes picturales se superposent dans le chœur (fig. 3). Une chevauchée des Rois Mages peinte sur le mur nord et l'archange saint Michel terrassant le dragon sur le mur est constituent la première campagne (fig. 4, 5). La deuxième campagne consiste en une main (campagne 2, fig. 6) partiellement recouverte par deux visages appartenant au martyre d'un saint (campagne 3, fig. 7). Des traces d'un autre décor piqueté et peu lisible se décèlent sous le faux parement écaillé du mur sud du chœur (fig. 8).

Rapports

LEGOUX Véronique, « Indre-et-Loire, Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, rapport d'étude et de conservation-restauration de peintures murales », Tours, 1998.

LEGOUX Véronique, « Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, peintures murales de l'abside, intervention après sinistre », Tours, 2007, DRAC Centre, 37 014 T2, 12 p.

Bibliographie

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 26-27.

Restauration

La découverte des peintures fut suivie de leur restauration par Véronique Legoux en 1997. Cette dernière intervient une seconde fois en 2005 pour restaurer les peintures détériorées lors d'un incendie.

Campagne 1 : Adoration des Mages, saint Michel

ICONOGRAPHIE

La scène des Rois Mages est amputée en partie orientale par les divers remaniements du chœur : le percement d'un passage permettant d'y accéder depuis la chapelle nord et les agrandissements des baies (fig. 4). Trois chevaux jaunes, marron et gris se dirigent vers le chœur. Ils sont richement harnachés et des perles décorent leurs licols. Le cheval jaune porte

un panier sur le flanc. Devant, un homme barbu et couronné se tient debout. Il lève sa main droite, les doigts repliés. L'autre main, placée au niveau du buste, semble désigner les cavaliers disparus. Le roi est vêtu d'un manteau blanc à croisillons sur une tunique blanche et jaune. La scène se détache d'une nuée signifiée par des ondulations rouges et noires. Malgré l'état fragmentaire de la peinture, l'agencement de trois chevaux dans des positions identiques devancés par un roi permet de reconnaître l'Arrivée des Mages, dont la disposition et l'alternance de couleurs sont assez similaires à celles des églises Saint-Martin à Vic[12] et de Keldby au Danemark[13] (fig. 9). Le panier du cheval jaune à Azay-le-Rideau pouvait servir à porter des offrandes. L'emplacement de la scène sur le mur nord du chœur incite à penser qu'elle faisait partie d'un cycle disparu sur l'Enfance du Christ. Une Vierge à l'Enfant devait se trouver au centre du chœur et les Mages pouvaient déposer leurs offrandes à ses pieds comme souvent dans la tradition iconographique. Sans souci d'exhaustivité, les églises de Vic[14], du Petit-Quevilly[15], de Keldby[16], de Norrey-en-Auge[17], de Vauchrétien[18] et d'Asnières-sur-Vègne[19] répondent à cette disposition (fig. 10), mais aussi la chasse des Rois Mages de la cathédrale de Cologne, sur le cul-de-four à Santa Maria d'Aneu, ou encore à Sant Maria de Täull[20].

Au sud-est du chœur, saint Michel en pied dirige sa lance vers une lacune (fig. 5). L'archange se détache d'une série d'arcades jaunes reposant sur des colonnes à cannelures torses rouges surmontées d'éléments d'architecture en forme de toitures. La niche, percée plus tardivement, ampute l'ange de la moitié de son corps et de-son visage. Il porte une dalmatique et un manteau. Peint dans le chœur, Michel terrassant le dragon renvoie à la fonction martiale de l'archange et à une représentation symbolique du bien contre le mal. Il peut avoir différentes significations, dont celle de protéger l'espace consacré, de servir de support d'un culte à l'archange ou encore de faire pendant à une Fuite en Égypte disparue, Hérode étant assimilé au dragon.

[12] Chevauchée des Mages, XIIe siècle, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (Indre).

[13] Chevauchée des Mages, XIIIe siècle, église de Keldby, Danemark.

[14] Adoration des Mages, XIIe siècle, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (Indre).

[15] Adoration des Mages, 1182, chapelle Saint-Julien, Petit-Quevilly (Seine-et-Marne).

[16] Adoration des Mages, XIIIe siècle, église de Keldby, Danemark.

[17] Adoration des Mages, XIIe siècle, église Sainte-Anne, Norrey-en-Auge (Calvados).

[18] Adoration des Mages, XIIe siècle, église Notre-Dame, Vauchrétien (Maine-et-Loire).

[19] Adoration des Mages, début du XIIIe siècle, église Saint-Hilaire, Asnières-sur-Vègre (Sarthe).

[20] ANGHEBEN, 2012, p. 37, 44, 46.

TECHNIQUE

La couche picturale repose sur un fin badigeon de chaux directement appliqué sur la pierre appareillée. Les pigments sont vraisemblablement mélangés à un liant puis posés à sec selon la technique de la détrempe. Des écailles d'un décor postérieur s'apparentant à la deuxième campagne subsistent sur le saint Michel (fig. 11). La palette chromatique se compose de jaune, rouge, noir, blanc, vert qui se déclinent en marron, orange, gris bleuté, gris et beige pour les carnations. Sur le fond de scène laissé en réserve, le peintre commence par poser son dessin préparatoire en rouge clair (fig. 12 : étape 1). La chevelure orangée du roi recouvre le beige de son oreille, donc le peintre applique d'abord les carnations avant de peindre les autres aplats colorés (fig. 12 : étapes 2 et 3). Les traces de pinceaux ayant servi à colorer la robe du cheval indiquent que le peintre détoure les formes avant de les remplir par de grands coups de pinceau. Enfin, il applique les rehauts noirs et illumine l'ensemble à l'aide de rehauts blancs (fig. 12 : étapes 4 et 5). Les mêmes étapes du processus créatif sont utilisées pour le saint Michel, avec l'ajout de rehauts rouges sur les aplats et avant le cerne noir (fig. 13 : étapes 1 à 6). Le fond blanc est laissé en réserve comme le blanc entre le jaune de l'aile (fig. 13 : étape 3). Le peintre appose ensuite les rehauts colorés tel que le gris formant des croisillons sur la tunique du roi et le rouge foncé de la crête de toit sur l'architecture du saint Michel.

De fins traits doublent le rehaut principal plus épais et témoignent de l'usure du pinceau, particulièrement visible sur les rehauts noirs des chevaux (fig. 14). Le *penelus* se gorge de matière (pigments et liant) et finit par se dédoubler. L'aplat marron de l'oreille droite du cheval central est recouvert par l'aplat gris du premier équidé, il en est de même pour les rehauts noirs. Cette superposition indique que le peintre commence par le cheval marron puis le gris et donc qu'il progresse de la gauche vers la droite (fig. 14). Le cheval jaune était certainement peint avant le marron, mais la peinture d'origine est trop lacunaire pour le vérifier. Enfin, pour les parties conservées, le sens des coups de pinceau est identique sur les chevaux : ils vont de l'extérieur vers l'intérieur et contournent le blanc de l'œil. Ce traitement homogène souligne le travail méthodique et répétitif du peintre que confirme le caractère stéréotypé des chevaux et permettait de travailler rapidement.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande rouge sur jaune en demi-cercle avec un fin liseré blanc laissé en réserve délimite la partie supérieure des rois Mages. La baie récente interrompt l'arc peint presque en son milieu, ce dernier devait donc se poursuivre pour encadrer la partie disparue du panneau. En dessous, des ondulations rouges et noires évoquent le ciel et appartiennent également au vocabulaire roman tout comme la série d'arcatures jaune reposant sur des colonnes torsadées derrière saint Michel. Le fond de scène est uniformément blanc et laissé en réserve.

Composition

Les chevaux sont alignés sur un registre presque horizontal mais la figure du roi, les dépasse légèrement.

Le saint Michel est peint entre deux baies dans un espace adapté pour recevoir un personnage en pied. La posture frontale et symétrique est dynamisée par la diagonale formée par la lance du saint.

Drapés

Quelques plis en V se dessinent entre les jambes du roi dont les cuisses sont soulignées d'un rehaut noir. Une certaine rigidité se dégage de l'ensemble. Des losanges gris sur fond blanc animent le haut du vêtement du roi indépendamment des mouvements du corps.

Le tissu de la dalmatique de Michel est rigide, même si quelques arrondis se remarquent dans le pli du bras. Le vêtement tombe droit sans tenir compte de la volumétrie du corps.

COMPARAISONS

Les grands yeux en amande des chevaux des Mages sont surmontés d'un épais sourcil arqué qui rappelle ceux des chevaux peints dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon[21], même si les yeux de ces derniers s'achèvent en pointe. Le traitement des crinières par mèches épaisses

[21] Chevauchée des mages, XIIe siècle, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (36).

est similaire sur les deux peintures avec un soin moins poussé à Azay-le-Rideau (fig. 15). Enfin, le caractère assez stéréotypé des chevaux trouve son équivalent à Nohant-Vic[22] (fig. 9b).

L'aile du saint Michel présente une forme particulière composée de deux parties : les plumes du dessus en jaune couvrent celles du dessous en rouge et blanc. Les barbes des plumes sont matérialisées par de fins rehauts noirs ondulés. Ce traitement évoque celui des ailes de saint Laurent dans l'église de Mortagne[23] (fig. 16).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy propose de dater cette campagne du XIIIe siècle grâce à l'épais contour noir, à la palette chromatique ou encore au dessin des yeux et des cheveux[24].

Le chœur de l'église d'Azay-le-Rideau a été construit au cours du XIIe siècle, les trois campagnes picturales qui le décorent lui sont donc postérieures. La posture stéréotypée des chevaux de l'Adoration des Mages permet de resserrer la datation aux XIIe et XIIIe siècles. Concernant les Mages, l'encadrement, la manière d'évoquer le ciel, la pose de couleur par aplats tranchés, les perles blanches des harnachements des chevaux, le traitement de la plicature en V du roi ainsi que la manière de souligner les cuisses évoquent le vocabulaire roman. En revanche, le traitement graphique des personnages met en valeur le dessin, grâce à un vigoureux cerne noir, au profit du modelé qui se retrouve par exemple dans la chapelle de Chinon[25]. Cependant, la peinture de Chinon marque les prémisses du gothique, car les carnations des personnages sont encore rehaussées de blanc, contrairement à ceux d'Azay-le-Rideau. Dans l'ensemble, l'importance donnée au dessin ainsi que l'épais cerne incite à affiner la datation au début du XIIIe siècle. La mise en place de ce programme accompagne certainement la reprise du voûtement du chœur dans le style gothique angevin au début du XIIIe siècle.

Campagne 2 : Main

Une main, dont il ne reste que quelques doigts, recouvre le bras du roi de la première campagne picturale et est recouverte par les cheveux du saint de la troisième campagne (fig. 6, 17). La couleur grisâtre des carnations, qui ne se retrouve pas dans la première et troisième campagne,

[22] Chevauchée des mages, XIIe siècle, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (36).

[23] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 258.

[24] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 27.

[25] Chasse royale, deuxième moitié du XIIe siècle, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (Indre-et-Loire).

et le vigoureux cerne noir absent de la troisième campagne, associé à l'étude stratigraphique, montre que cette main appartient à une campagne à part entière dont elle est le seul vestige et peut être attribuée au XIIIe siècle.

Campagne 3 : Martyre d'un saint

ICONOGRAPHIE

Seuls deux visages subsistent de cette campagne. Celui du haut porte vraisemblablement une couronne ornée de gemmes (fig. 7a). Ses cheveux blonds retombent sur ses épaules. Son regard se porte vers le chœur. Le deuxième personnage a perdu ses pupilles (fig. 7b). Ses traits ne trahissent aucune émotion et il semble pencher sa tête nimbée de rouge vers l'avant, probablement dans l'attente de son martyre. La position de sa tête évoque une décollation.

TECHNIQUE

La couche picturale est appliquée sur un fin badigeon de chaux qui repose sur les badigeons de la première et deuxième campagne (fig. 7). Les pigments sont vraisemblablement mélangés à un liant puis posés à sec selon la technique de la détrempe. La palette chromatique se compose de jaune, rouge, noir, blanc et de belles nuances de beige clair pour les carnations, rouge-rosé pour les ombres, rouge foncé pour les rehauts et gris. L'état très fragmentaire de cette campagne ne permet pas de constater la présence de dessin préparatoire. Le peintre colore les carnations recouvertes par les autres aplats notamment ceux des cheveux (fig. 18 : étapes 1 et 2). Le blanc de l'œil et de la couronne du personnage en haut du mur est laissé en réserve. Le peintre place ensuite ses ombres, puis des rehauts rouges pour les traits des visages et des cheveux avant d'appliquer les rehauts noirs sur les blancs comme les yeux, les tissus et la couronne (fig. 18 : étapes 3, 4 et 5). De nombreux coups de pinceau restent visibles (fig. 19). Le peintre détoure les bords de ses figures avant de colorer l'intérieur, ce qui permet de travailler plus rapidement sans prendre le risque de dépasser. Les couleurs sont appliquées en glacis.

STYLE

Visages

Des boucles blondes en tire-bouchon s'échappent de la couronne et animent le front du premier personnage (fig. 7a). Le reste de sa chevelure se compose de mèches ondulées séparées par des rehauts noirs. Les yeux en amandes sont cernés de noir et ombrés de rouge. La pupille noire se détache du blanc de l'œil, un trait noir souligne l'iris. Sous l'œil, un rehaut noir dessine la paupière accentuée par deux traits rose foncé. Le nez se caractérise par une pointe épaisse et une narine dilatée.

Les cheveux blonds du saint sont séparés en fines mèches ondulées par des rehauts rouges (fig. 7b). L'ensemble de son visage est modelé à l'aide de tracés rouge sombre et d'ombres rose foncé sous le nez et les lèvres ainsi que sur la lèvre supérieure. Le nez, presque aquilin, se termine en pointe très arrondie. Les lèvres paraissent charnues et détaillées. Un demi-cercle marque le menton.

DATATION

Le chœur de l'église d'Azay-le-Rideau a été construit au cours du XIIe siècle, les trois campagnes picturales qui le décorent lui sont donc postérieures. Une part importante est donnée au dessin. Toutefois, le traitement n'est pas uniquement graphique, car des rehauts rose foncé ombrent les creux des visages. Les traits des visages sont fins et travaillés. Les chevelures caractéristiques du dessin gothique trouvent leurs équivalents à Beaulieu-lès-Loches[26] ou sur les personnages du baptistère Saint-Jean à Poitiers[27], sans que ces derniers présentent le délicat modelé rose présent à Azay-le-Rideau ou le traitement en glacis (fig. 20). Ces proximités et le traitement des personnages amènent à dater cette campagne de la fin du XIIIe ou des premières années du XIVe siècle.

[26] Vie de sainte Catherine, milieu-dernier quart du XIIIe siècle, église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (Indre-et-Loire).

[27] Cycle de saint Jean-Baptiste, dernier quart du XIIIe siècle, baptistère Saint-Jean, Poitiers (Vienne) : LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 268.

Figures



a : photographie de la façade occidentale, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



b : photographie des ornements sculptés de la façade occidentale, église Saint-Symphorien

Fig. 1 : Photographie de la façade occidentale, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



Fig. 2 : Photographie du chœur et des peintures, église Saint- Symphorien, Azay-le-Rideau

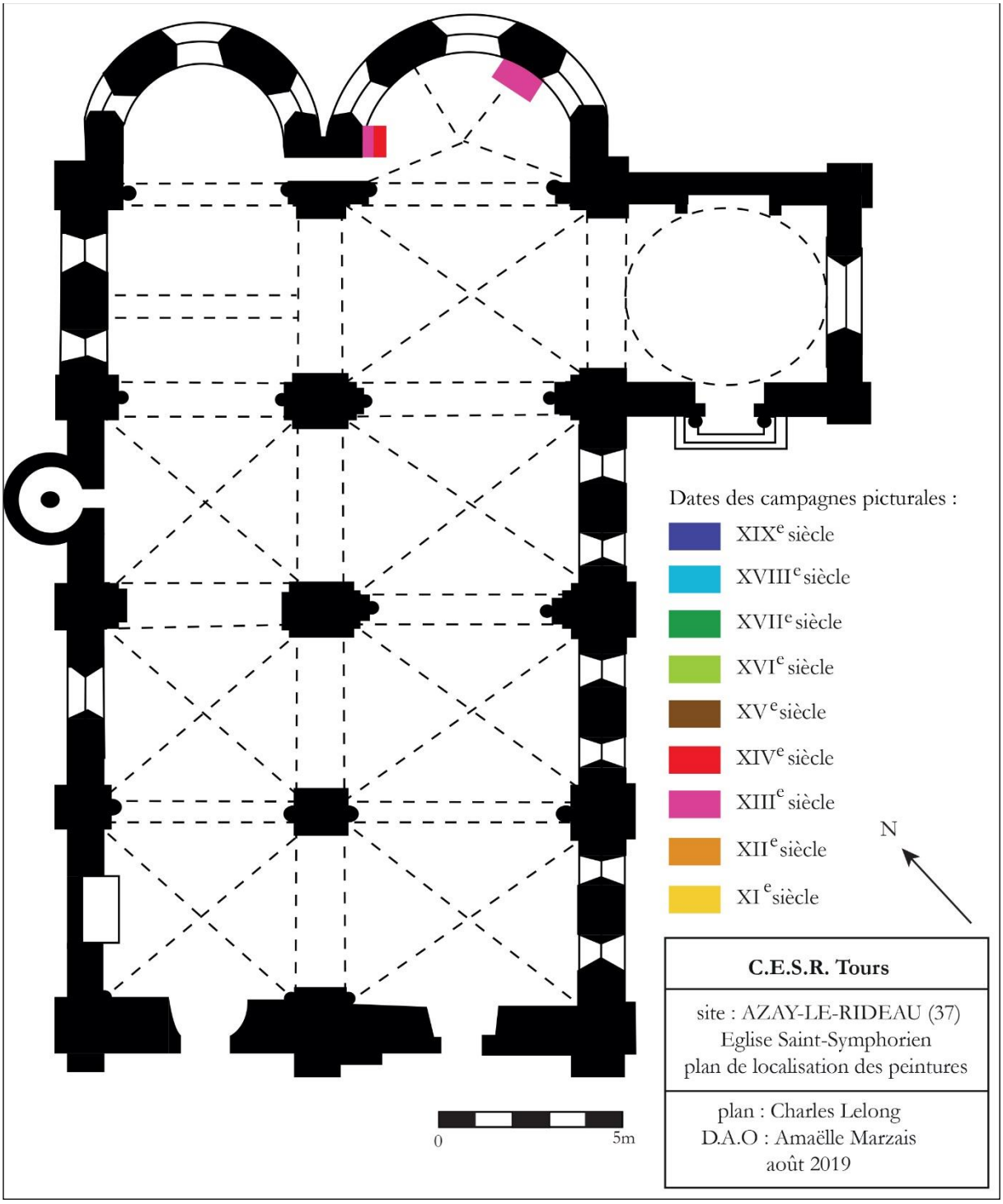


Fig. 3 : Plan de localisation des peintures murales



Fig. 4 : Photographie et relevé archéologique des Mages (campagne 1), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



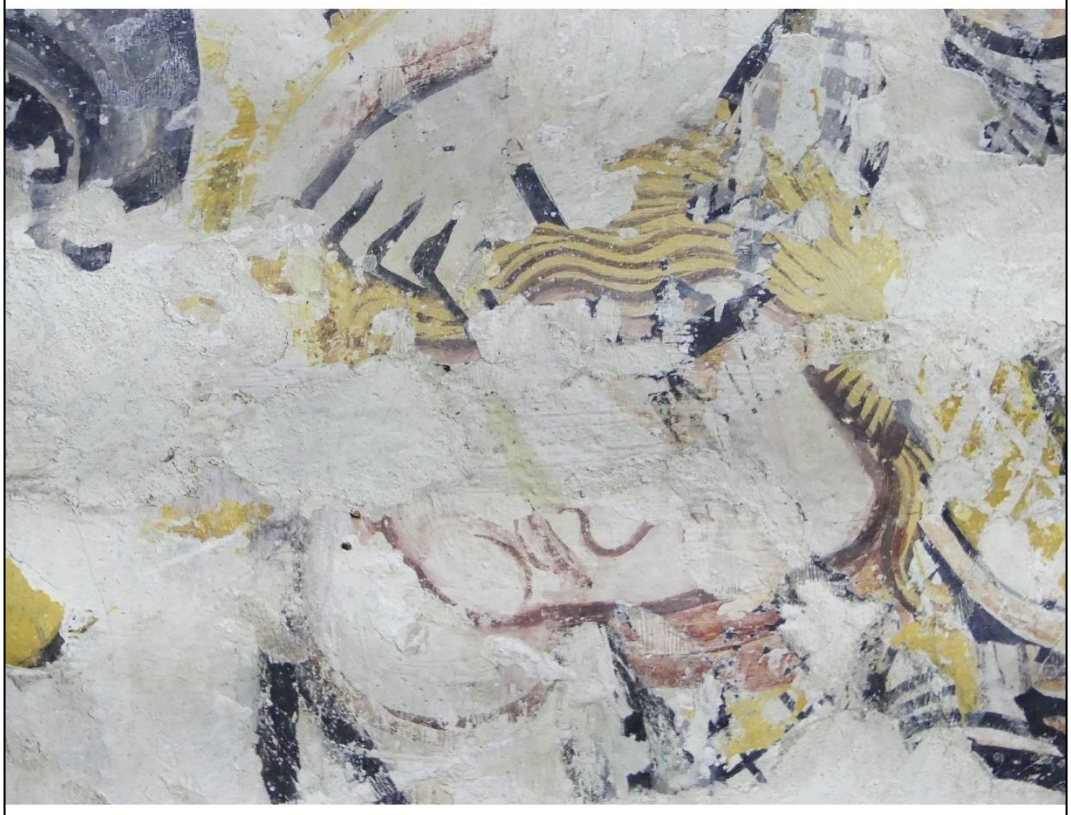
Fig. 5 : Photographie et relevé archéologique de saint Michel (campagne 1), mur est, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



Fig. 6 : Photographie et localisation de la main (campagne 2), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



a : photographie du visage couronné, partie supérieure, mur nord, choeur



b : photographie du visage du saint martyre, partie inférieure, mur nord, choeur

Fig. 7 : Photographies du visage couronné et celui du saint (campagne 3), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



Fig. 8 : Photographie du décor piqueté, mur sud, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau



a : *Adoration des mages*, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)

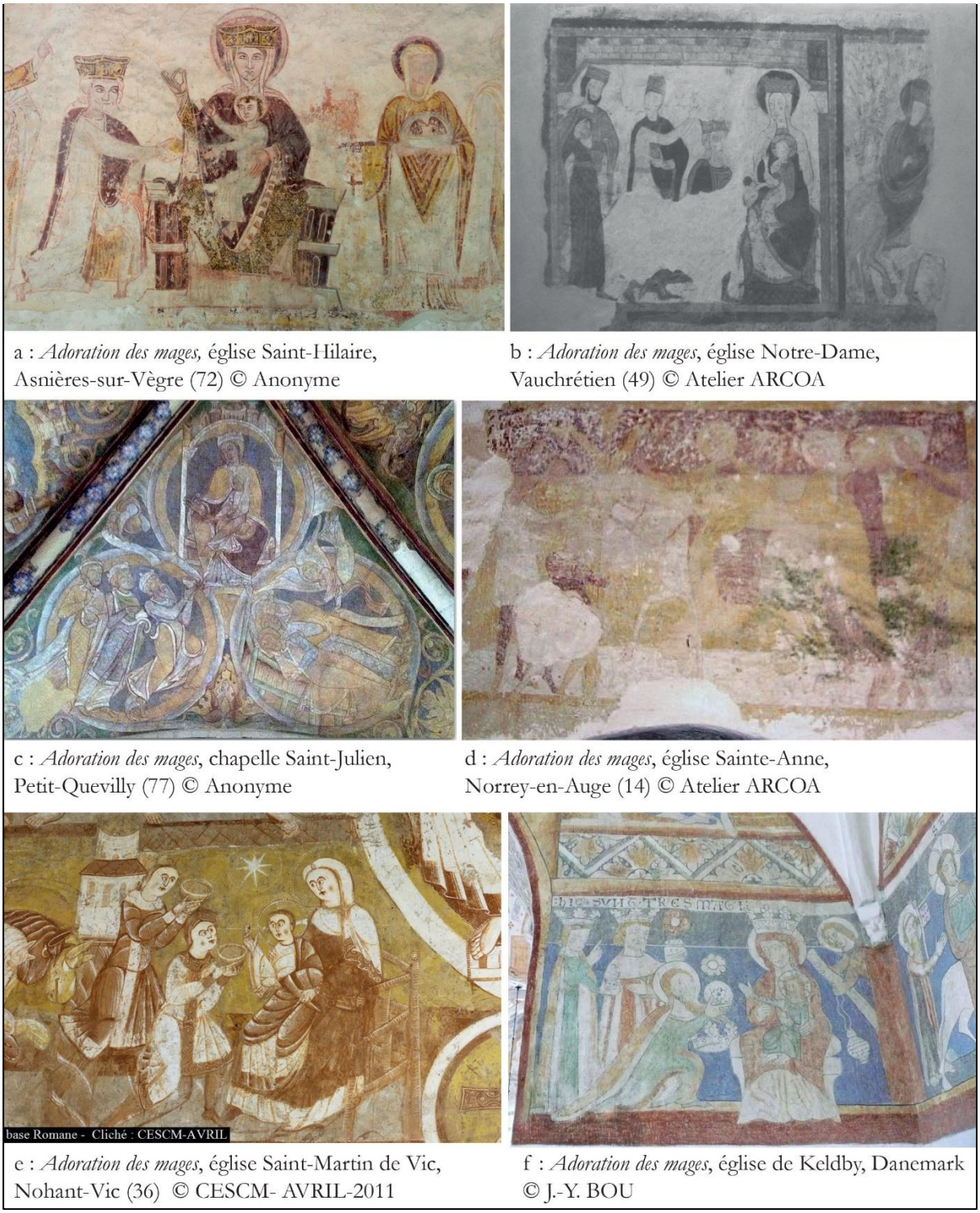


b : *Chevauchée des mages*, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL-2011



c *: Chevauchée des mages*, église de Kelby, Danemark © J.-Y. BOU

Fig. 9 : Planche comparative des chevaux et des Mages



a : *Adoration des mages,* église Saint-Hilaire, Asnières-sur-Vègre (72) © Anonyme

b : *Adoration des mages*, église Notre-Dame, Vauchrétien (49) © Atelier ARCOA

c : *Adoration des mages*, chapelle Saint-Julien, Petit-Quevilly (77) © Anonyme

d : *Adoration des mages*, église Sainte-Anne, Norrey-en-Auge (14) © Atelier ARCOA

e : *Adoration des mages*, église Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (36) © CESCM- AVRIL-2011

f : *Adoration des mages*, église de Keldby, Danemark © J.-Y. BOU

Fig. 10 : Planche comparative de l'Adoration des Mages



Fig. 11 : Photographie du décor postérieur (campagne 2) recouvrant la peinture de saint Michel (campagne 1), mur est, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau

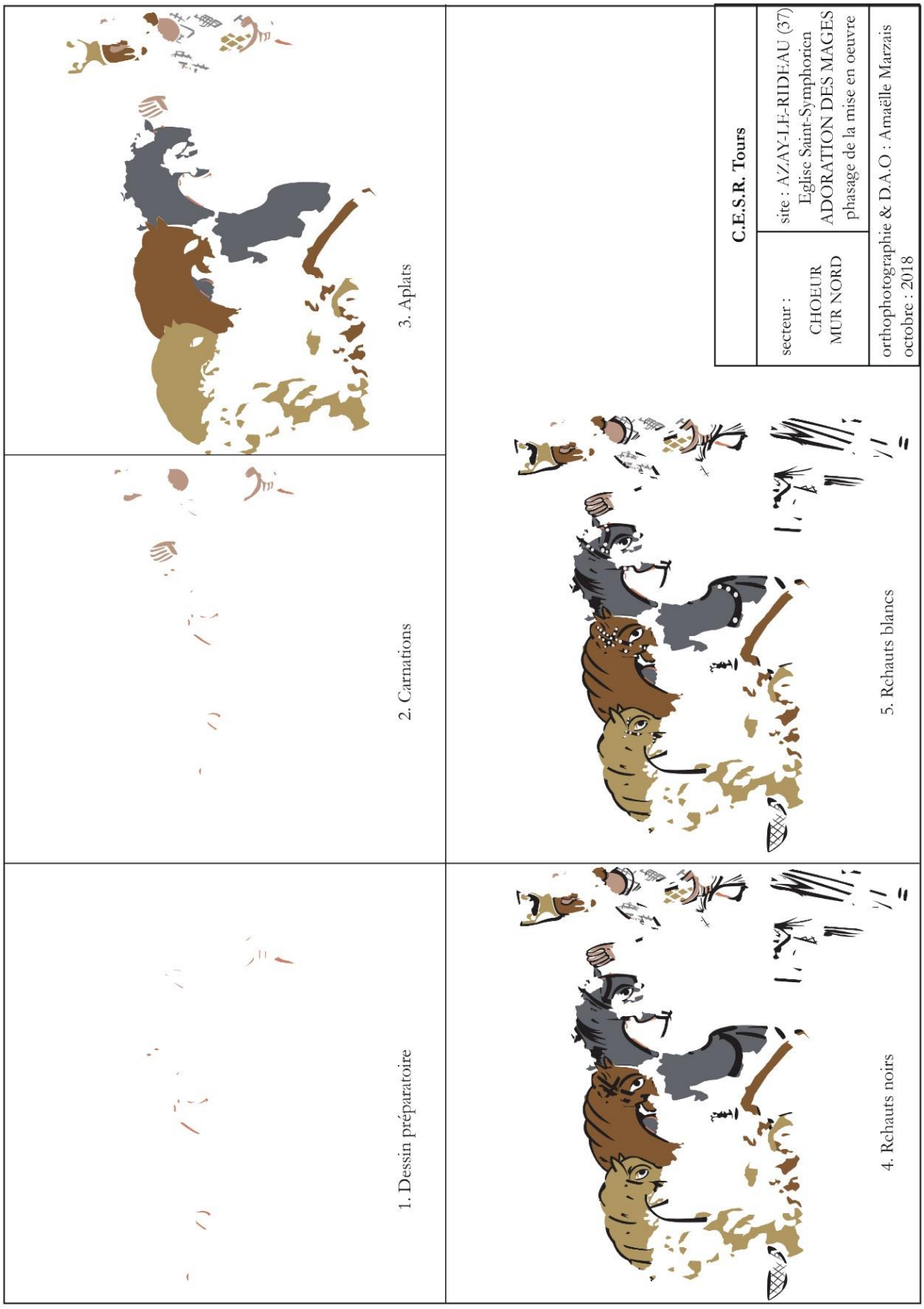


Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs des Mages

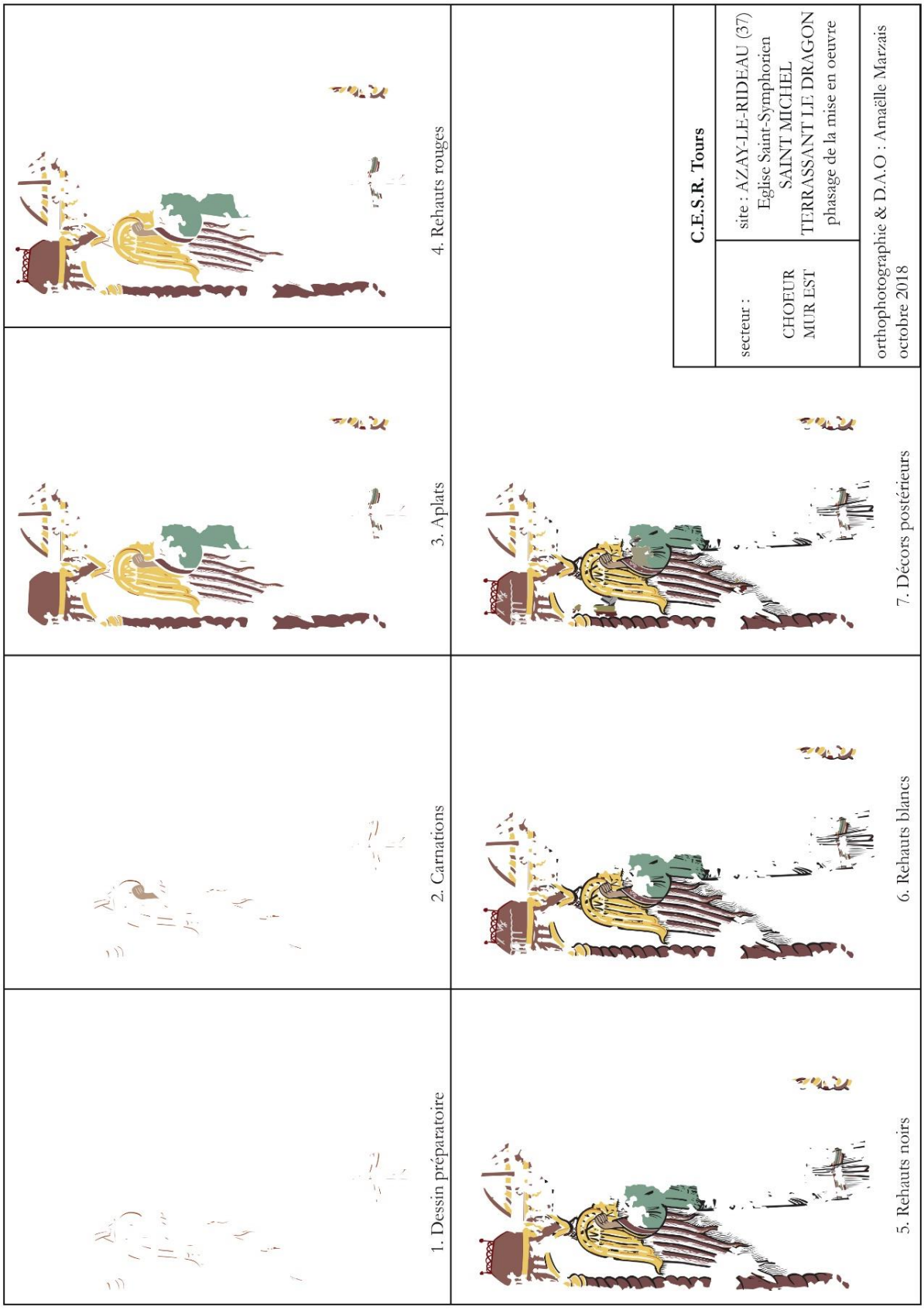


Fig. 13 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de saint Michel



Fig. 14 : Photographie des chevaux des Mages avec le dessin préparatoire et les traces d'usures du pinceau



a : Rois mages (détail : chevaux), église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)



b : Chasse royale (détail : chevaux), chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

Fig. 15 : Planche comparative des chevaux



a : Saint Michel, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)

b : Saint Laurent, église Saint-Pierre, Mortagne (37)

© J.-F. AMELOT

Fig. 16 : Planche comparative des ailes

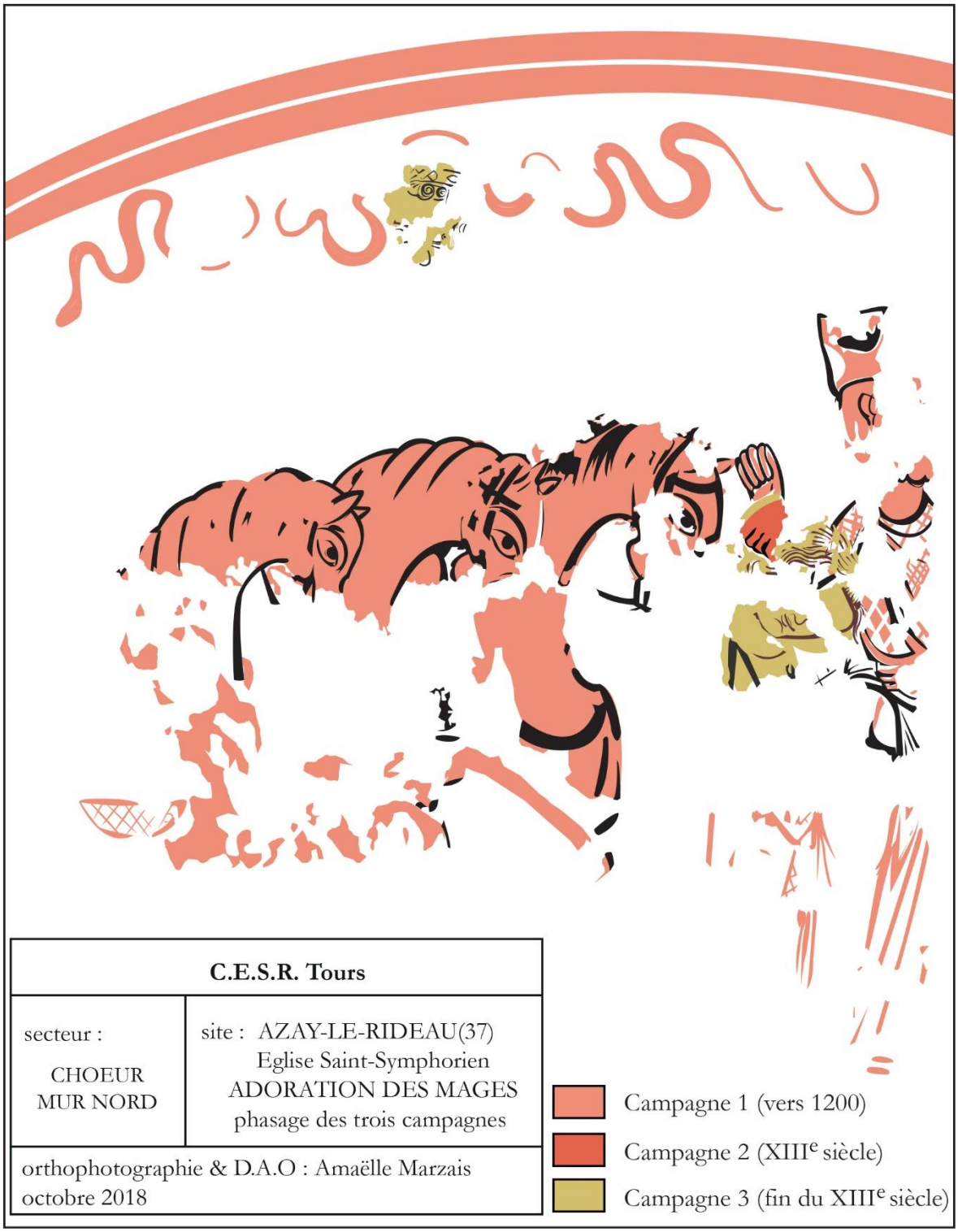


Fig. 17 : Relevé du phasage des trois campagnes picturales, mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau

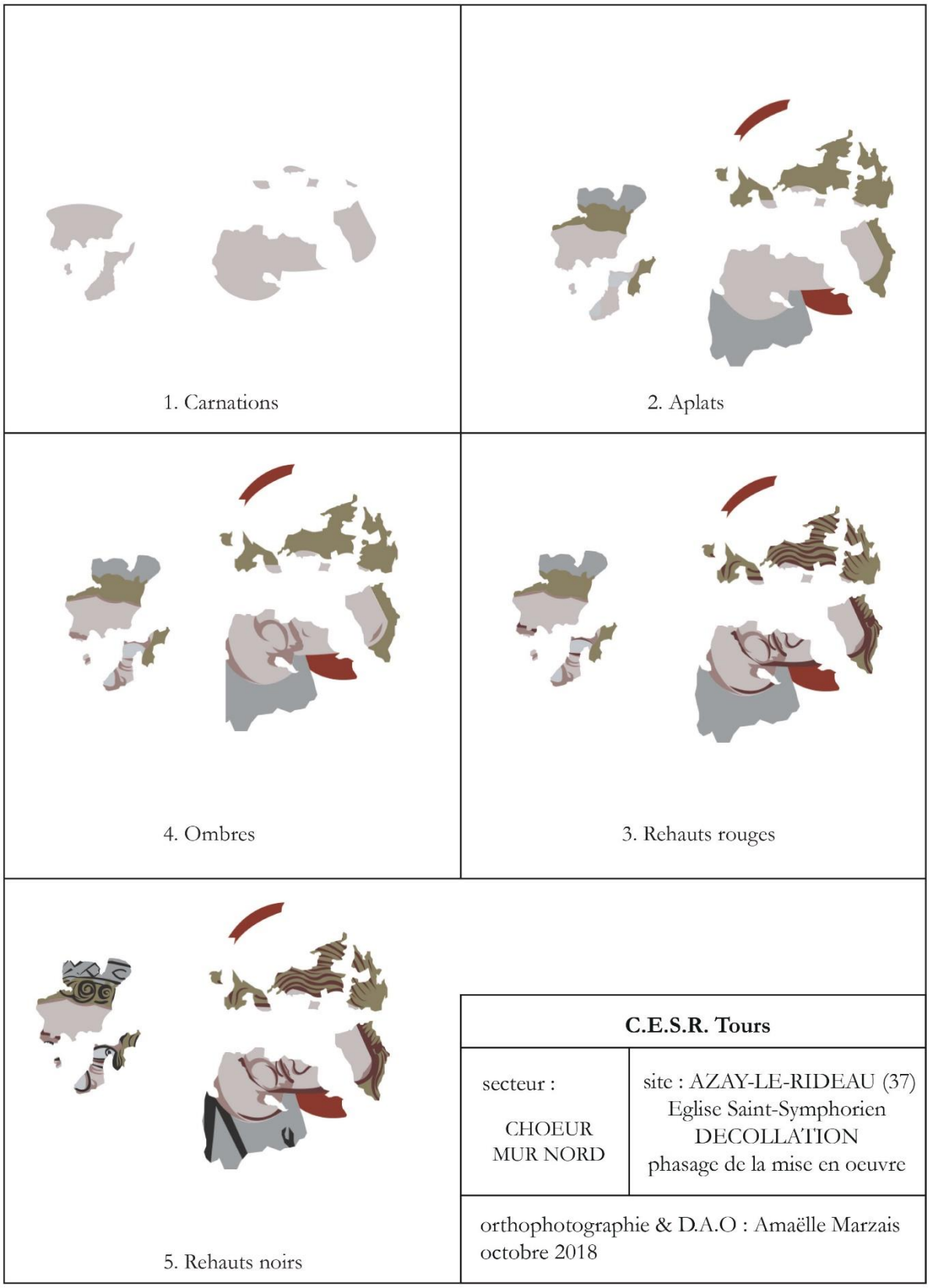


Fig. 18 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du saint (campagne 3)



Fig. 19 : Photographie des traces de pinceau sur le visage du saint (campagne 3)



a : *Décollation ?* (détail : saint), église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)



b : *Martyre de Catherine* (détail : philosophe), nef, église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (37)



c : *Saint Jean-Baptiste en prière*, baptistère Saint-Jean, Poitiers (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY-1991

Fig. 20 : Planche comparative des visages

Azay-sur-Cher (37)

Prieuré Saint-Jean-du-Grais

Protection : prieuré et peintures classés M. H. 24-03-1928

Historique

Le prieuré, placé sous le vocable Saint-Jean-Baptiste, aurait été fondé par Foulques Nerra en 1017[1] ou bien en 1127 par le comte Foulques V le Jeune, roi de Jérusalem[2]. L'église aurait été bâtie par Joscelin avant sa mort en 1146. En 1163, Barthélemy le doyen de la collégiale Saint-Martin à Tours érige l'église en prieuré. Il le donne à des ermites établis près de la chapelle de Paissonneau à la condition que le prieuré reste dépendant du Chapitre de Saint-Martin. Selon une charte de 1223[3], les religieux sont suffisamment prospères pour prêter de l'argent à Archambaud Freaust[4]. En 1603, le prieuré devient la propriété des chanoines réguliers de Saint-Augustin[5]. Au XVIIe siècle, l'église prieurale et les bâtiments conventuels sont en ruines[6].

Architecture

Les vestiges de l'église et les bâtiments conventuels s'agencent autour d'une cour carrée. Au nord subsistent l'arase du mur sud de la nef de l'église et son clocher dans l'angle nord-ouest (fig. 1, 2). Dans l'aile orientale, la salle capitulaire au rez-de-chaussée est surmontée du dortoir (fig. 1a, 3). Jusqu'à la Révolution, l'accès au prieuré se faisait par un passage voûté situé au sud de l'aile orientale (fig. 1a, 4). Ce passage dessert une pièce dans l'angle sud-est qui mène au réfectoire dans l'aile sud. L'aile ouest sert actuellement d'habitation et abrite une grande cave voûtée (fig. 1b).

Le réfectoire se compose d'une salle rectangulaire longue d'environ 20m éclairée au sud par sept étroites baies en plein cintre (fig. 5). Au sud, la tribune est voûtée de branches d'ogives et

---

[1] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 224.

[2] OURY, 1971, p. 70.

[3] Chartes de Saint-Jean-du-Grais, B1, 8G, ADIL.

[4] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 225.

[5] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 225.

[6] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 226.

percée de trois fines baies en plein cintre (fig. 5b). Accessible par un escalier, elle servait de chaire pour les lectures pendant le repas. La charpente à chevrons formant fermes porte des traces de décor peint composées de damiers noirs et blancs et de dents de scie (fig. 5c). Selon le rapport dendrochronologique, la date d'abattage des arbres de la charpente se situerait à l'extrême fin du XIIe siècle, mais le nombre de cernes manquants sur les poutres incite à rajeunir cette datation au début du XIIIe siècle[7].

Localisation

Un premier décor de faux appareil à joint simple rouge couvre le voûtement de la salle capitulaire, celui de l'entrée et l'ensemble des murs du réfectoire (campagne 1, fig. 2, 3a, 4, 5a, 6). Dans un deuxième temps, un faux appareil rouge à double joint rouge recouvre les murs du réfectoire (campagne 2, fig. 6). Le Christ en gloire peint sur le mur oriental appartient à une troisième phase de décor et fonctionne vraisemblablement avec les palmettes encadrées d'une fine bande jaune autour des baies (campagne 3, fig. 5a, 7, 8). Un quatrième décor composé d'une bande jaune perlée et délimitée de rouge souligne les ouvertures du réfectoire et relie entre elles les baies du mur sud. La brisure de l'arc doubleau de la tribune est surmontée d'un pot à feu et d'une fleur de lys stylisée inversée (fig. 9). Les claveaux peints sont festonnés et ponctués de billes (campagne 4, fig. 7).

Bibliographie

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 28-29.

LAINE Martine, GUERID Myriam, *Bléré en vallée du Cher : Chenonceau et ses environs*, Lyon, Lieux dits, Collection Images du patrimoine, n° 300, 2017.

Restauration

Les enduits du Christ en gloire du réfectoire ont été refixés en 2001 par Véronique Legoux lors d'une opération de restauration menée par la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Centre.

[7] LAMBERT, JACQUET, 1998.

Campagne 3 : Christ en majesté

ICONOGRAPHIE

Le Christ en gloire représenté de face s'inscrit dans une mandorle (fig. 10, 11). Il fait un geste d'allocution de sa main droite. Deux personnages pieds nus l'entourent. Le premier se tient debout à gauche et semble tenir un reliquaire ou une architecture (fig. 12). Une frise de rubans pliés le sépare du registre inférieur. L'autre personnage à droite se tient appuyé sur un pupitre (fig. 13). Il est assis sur un coussin vert à motifs d'écailles rouges posé sur un siège. Il tient dans sa main gauche une sphère, manifestement un encrier. Il s'agit probablement de deux évangélistes penchés sur leur pupitre. À la fin du XIIe siècle, ce thème a progressivement remplacé celui des animaux et des Quatre Vivants, par exemple sur le portail de Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 14). En dessous, une bande de bouquets de feuilles vertes à baies jaune le sépare d'un phylactère qui porte une inscription lacunaire en lettres gothiques : « […] ANGELṼ REṼ » (fig. 15). Au premier abord, le décor du mur occidental évoque les théophanies peintes sur les absides des églises plutôt que les motifs couramment figurés dans les réfectoires renvoyant à la symbolique des nourritures terrestre et céleste, ou encore à l'excès de nourriture et ses conséquences [8]. Toutefois, l'état lacunaire de la peinture permet difficilement d'appréhender le cycle iconographique du réfectoire.

TECHNIQUE

Une première couche épaisse de mortier de chaux et de sable couvre les moellons irréguliers noyés dans un épais mortier (fig. 8). Cette couche sert à rétablir l'aplomb du mur sans toutefois le rendre complètement lisse. Une couche d'enduit de chaux et de sable plus fine et blanche recouvre le mortier. Le faux appareil de la première campagne est réalisé sur cet enduit. Ce premier décor est ensuite piqueté pour favoriser l'accroche mécanique d'une deuxième peinture constituée d'une couche d'enduit de chaux et de sable sur laquelle repose la couche picturale (campagne 2). La structuration de la peinture et les raccords d'enduit correspondent à une technique sur enduit frais tandis que l'usure des rehauts et des inscriptions évoque une pose à sec. La peinture semble donc avoir été réalisée selon une technique mixte.

Le peintre met en place sa composition en appliquant ses tracés directeurs, qui tiennent le rôle d'épures, directement sur le faux appareil de la première campagne (fig. 8). Ces épures servent

[8] BRUDY, 2011, p. 212.

à guider et délimiter la pose des surfaces d'enduits. En effet, les autres raccords d'enduit correspondent généralement au tracé préliminaire de l'épure (fig. 16, 17). Deux lignes droites, placées au cordeau, délimitent horizontalement et verticalement le centre de la mandorle. Elles ont également servi à placer le centre de la ficelle tendue afin de tracer les deux demi-cercles qui composent la mandorle (fig. 18). Les épures dessinent les contours de la mandorle du Christ et délimitent l'épaisseur de son bandeau décoratif. À l'intérieur, deux tracés suivent ce contour, mais n'ont pas été poursuivis et ne servent pas à la composition finale. Ils ont vraisemblablement été abandonnés, car ils étaient placés trop à droite (fig. 16).

Les *pontate* et les autres raccords d'enduit permettent de comprendre l'ordre d'enduisage des surfaces (fig. 19). La surface centrale du Christ et sa mandorle sont recouvertes par toutes les autres plages d'enduit. Elle est donc la première à être enduite et colorée (fig. 16 : surfaces 1, 1'et 1''). Commencer par enduire et peindre le centre du mur permet de gagner du temps en faisant travailler simultanément deux équipes ou deux peintres, chacun peignant un côté du mur. Sur les côtés, la surface 3 recouvre la 2. Il en est de même avec la 3'' et la 2'', puis la 4 et la 3'. Les peintres répartissent donc leur travail de haut en bas sans que l'état lacunaire de la peinture ne permette de déterminer les rapports d'antériorité entre les surfaces 2, 2' et 2'' puis les surfaces 3 et 3' et enfin, la surface 4.

La palette chromatique se compose de rouge, jaune, blanc et noir qui mélangés donnent les nuances de vert et rouge foncés pour les rehauts et de beige pour les carnations. Pour chaque surface, le peintre commence par poser son dessin préparatoire avant de colorer les carnations ensuite recouvertes par les autres aplats des cheveux, étoffes et objets (fig. 20 : étapes 1, 2, 3 et 4 ; fig. 21 : étape 5). Le fond est laissé en réserve sauf pour le Christ qui se détache d'un fond vert grisé appliqué après les carnations et les étoffes (fig. 21 : étape 6). Les rehauts complètent la composition, d'abord les verts puis les rouges (fig. 21 : étapes 6 et 7). Quelques rehauts noirs et les lumières en grande partie disparues achèvent l'ensemble (fig. 21 : étape 8 ; fig. 22 : étape 9).

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande jaune et rouge sépare le personnage de gauche d'une frise de rubans pliés verts et rouges soulignés de blanc (fig. 12). Les rubans se superposent sur deux niveaux en nid d'abeille. Sous le personnage de droite, des arbustes à fines feuilles vertes et baies jaunes

remplacent la frise de ruban (fig. 13). Plusieurs bandeaux jaunes, rouges, verts et noirs composent les bords de la mandorle ainsi que des palmettes rouges se détachant du fond blanc (fig. 12). Le motif de palmettes se retrouve au niveau des encadrements des baies méridionales du réfectoire (fig. 7).

Le fond de scène blanc est laissé en réserve pour les personnages latéraux, sauf pour le Christ qui se détache d'un fond peint en vert grisé.

Composition

La composition paraît symétrique au regard des épures qui sépare le mur en quatre parties avec au centre le Christ dans sa mandorle. Cette disposition rappelle la composition de nombreuses théophanies peintes dans les absides. Pourtant, si le personnage assis derrière son pupitre appartient au registre supérieur, le personnage de gauche est de plus petites dimensions et n'est pas placé au même niveau.

Drapés

Le peintre multiplie les plis souples et arrondis. Trois couleurs servent à modeler les drapés, dont quelques rares lumières en blanc. Les drapés souples, qui enveloppent gracieusement le corps de la figure de droite, évoquent le style antiquisant de la fin du XIIe siècle[9].

Corps et visages

Les étoffes dissimulent les corps. Les doigts comme les orteils sont allongés et les pieds fins et déliés (fig. 23). Seul le visage du Christ a été conservé, mais ses traits sont assez effacés (fig. 24a). Ses grands yeux en amandes sont très étirés presque bridés. Les oreilles sont placées hautes sur l'ovale du visage, presque au niveau des tempes. Les plis du cou sont signifiés par quatre demi-cercles formant un carré.

Épigraphie

Les lettres en capitale ont un tracé arrondi (fig. 25a). Le tracé du premier jambage du « A » se terminant en volute évoque l'épigraphie du XIIIe siècle comme dans l'église Saint-Martin à

[9] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.

Vallenay[10] et au baptistère Saint-Jean-Baptiste à Poitiers (fig. 25b, c)[11]. Le « A » est barré d'une triple traverse alors qu'elle n'est que doublée dans la chapelle de Lugaut (fig. 25d)[12].

COMPARAISONS

Une queue d'aronde creusée par des rehauts verts anime le bas de la tunique du personnage au nord comme sur la Cène peinte à Rochecorbon (milieu du XIIe siècle, fig. 26)[13]. Les drapés, qui renvoient au style antiquisant de la fin du XIIe siècle, trouvent leur équivalent à Saint-Benoît-sur-Loire[14] (fig. 13, 14). Le traitement des attaches des chevilles et des poignets se retrouve dans une moindre mesure à Rochecorbon et plus fortement dans la chapelle de Chinon (fig. 27)[15]. Les oreilles placées au niveau des tempes ne sont figurées que par le lobe comme sur le Christ de Montoire[16] (fig. 24b). Les traits du cou évoquent également la peinture de Montoire par des demi-cercles qui se rejoignent en un carré stylisé.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne à la première moitié du XIIIe siècle en s'appuyant sur une comparaison du traitement du modelé avec celui de la Cène de Rochecorbon, ainsi que sur le motif des palmettes sur la mandorle[17].

Le réfectoire, qui abrite le Christ en majesté, a été construit à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. La présence des évangélistes tenant un encrier disparaît progressivement à partir de la fin du XIIe siècle et l'étude épigraphique a permis d'attribuer la peinture au XIIIe siècle. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque tend également à disparaître au début du XIIIe siècle. Le modelé des étoffes à l'aide de trois couleurs évoque les procédés picturaux romans. Néanmoins le traitement du visage, plus graphique, car uniquement cerné de rouge, renvoie à une production gothique. Le vocabulaire ornemental constitué de palmettes rappelle les motifs gothiques. Le style antiquisant des drapés permet de situer l'œuvre entre la fin du

[10] Visitation, première moitié du XIIIe siècle, chapelle de Lugaut, Retjons (Landes).

[11] Salomé, dernier quart du XIIIe siècle, cella, baptistère Saint-Jean-Baptiste, Poitiers (Vienne).

[12] Repas du Christ chez Simon, XIIIe siècle, nef, église prieurale Saint-Martin, Vallenay (Cher).

[13] Cène, milieu du XIIe siècle, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon (Indre-et-Loire).

[14] VERGNOLLE, 1985, p. 250-257.

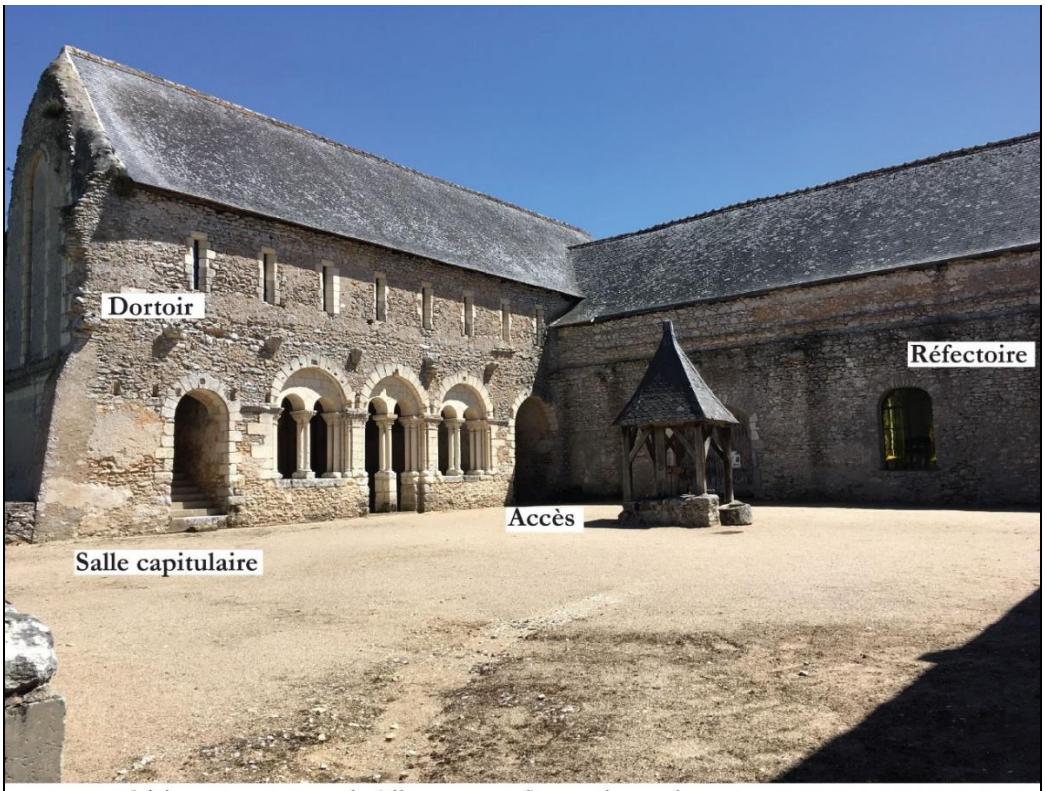
[15] Chasse royale, deuxième moitié du XIIe siècle, nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (Indre-et-Loire).

[16] Christ en majesté, début du XIIe siècle, abside orientale, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (Loir-et-Cher).

[17] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 29.

XIIe et le début du XIIIe siècle. Ces éléments permettent de situer l'exécution du Christ en gloire dans les années 1170 et 1220, ce que confirme l'épigraphie, et correspondraient à la mise en place de la charpente du réfectoire.

Figures



a : cour et bâtiments conventuels (ailes est et sud), vue du nord-ouest



b : bâtiments conventuels (ailes ouest) et clocher, vue de l'est

Fig. 1 : Photographies des bâtiments conventuels

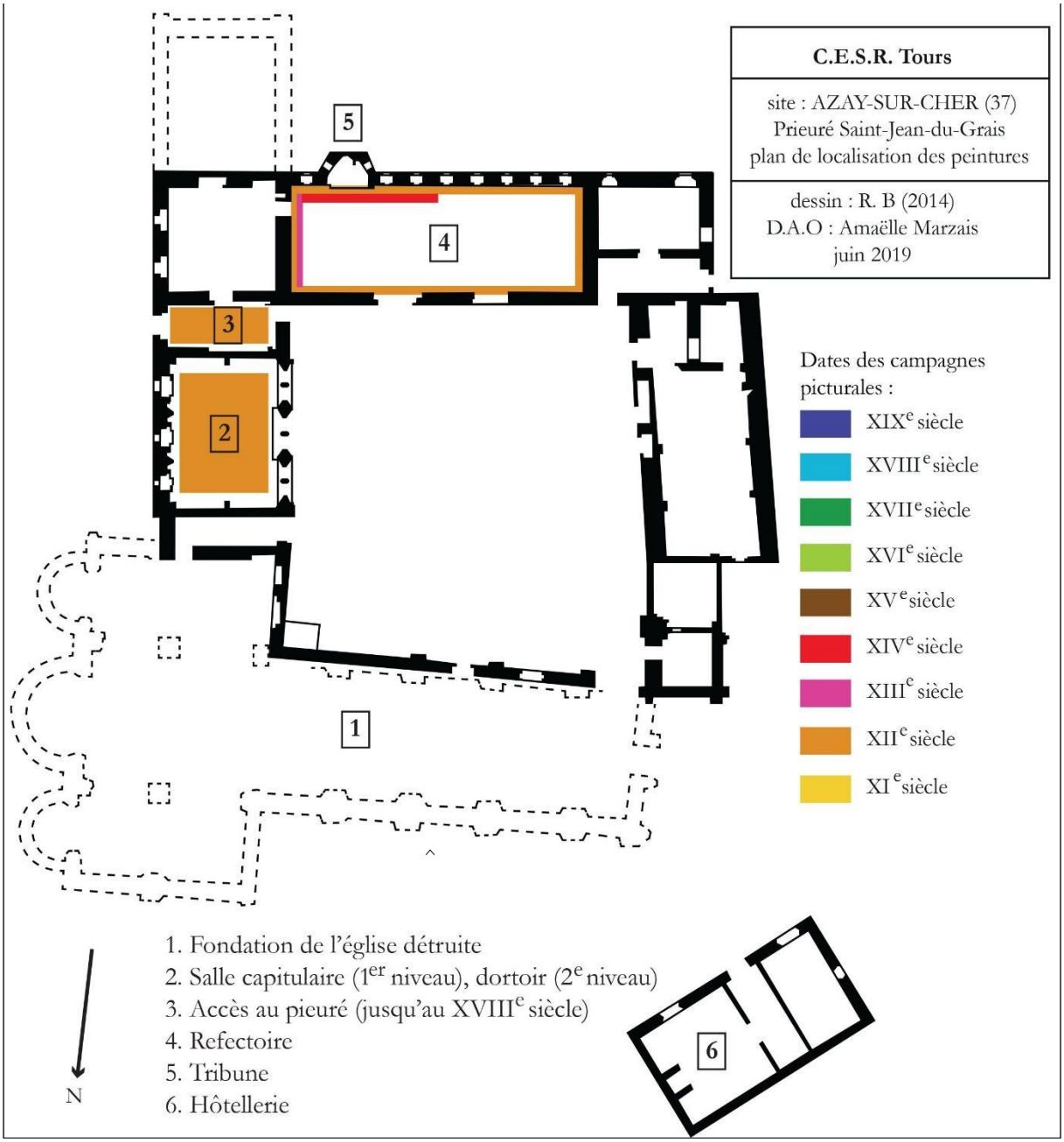
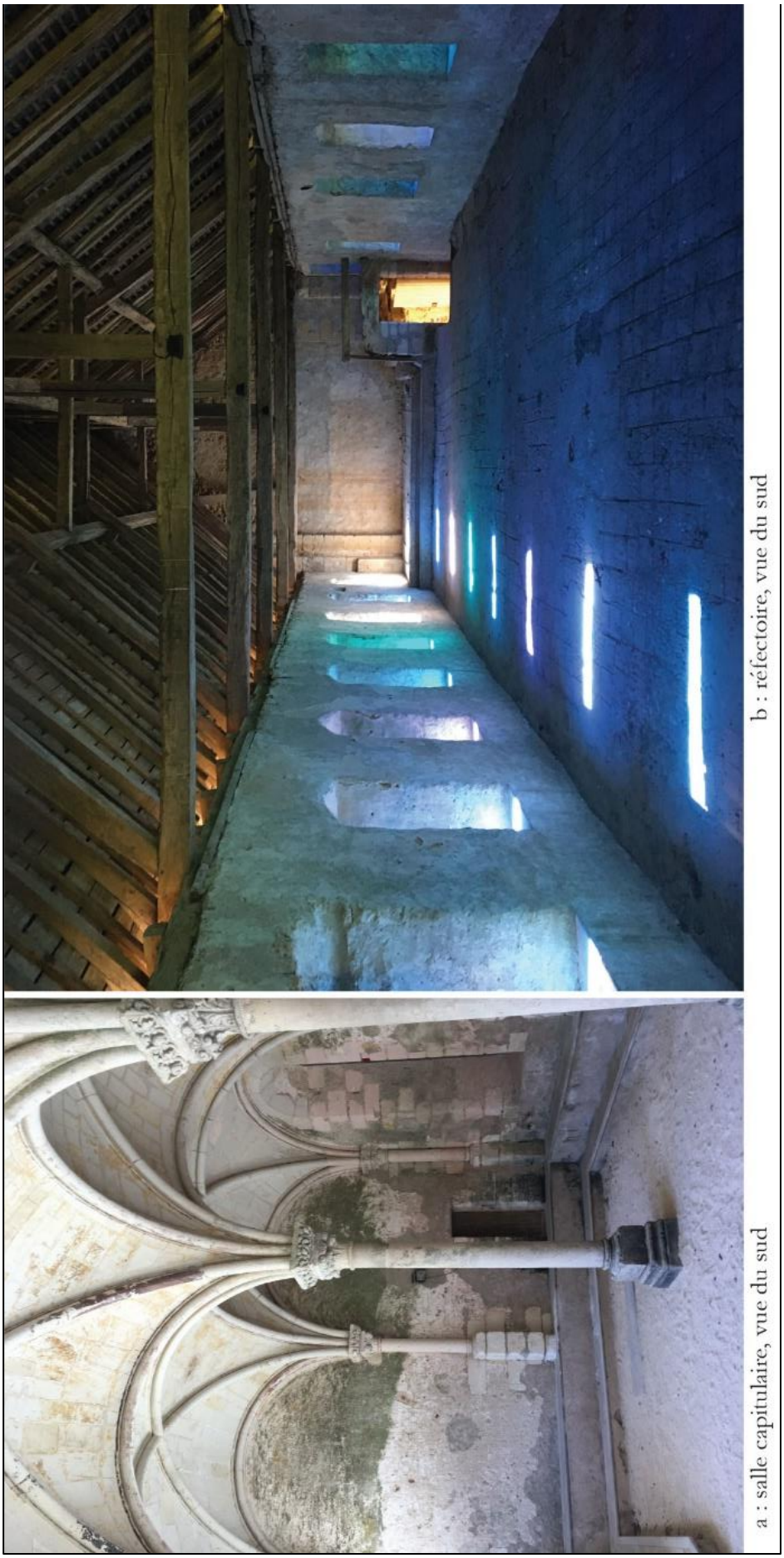


Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales



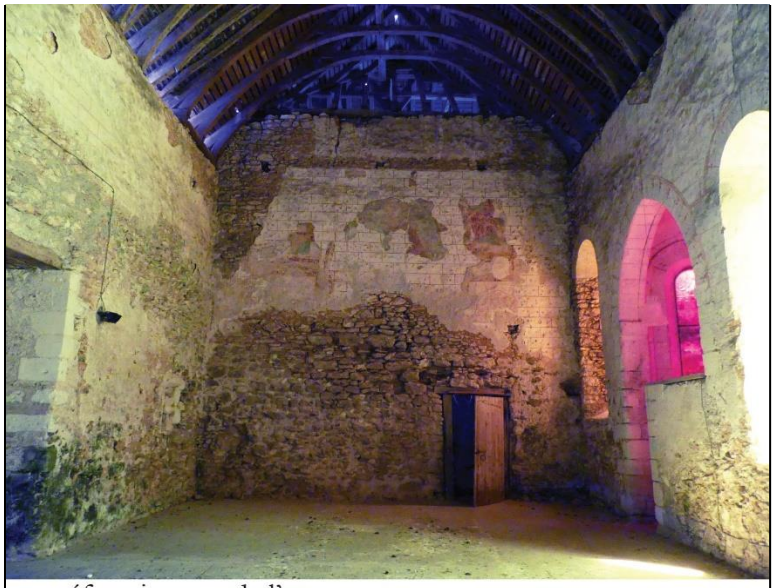
a : salle capitulaire, vue du sud

b : réfectoire, vue du sud

Fig. 3 : Photographies de la salle capitulaire et du réfectoire, aile est, intérieur



Fig. 4 : Photographies de l’ancien passage voûté et de son décor peint (faux appareil, faux claveaux festonnés, bandes colorées)



a : réfectoire, vue de l'ouest



b : tribune du réfectoire, vue du nord



c : réfectoire, vue de l'est

Fig. 5 : Photographies du réfectoire, aile est, intérieur



Fig. 6 : Photographie des faux appareils à joint simple (campagne 1) et double (campagne 2), mur nord, réfectoire

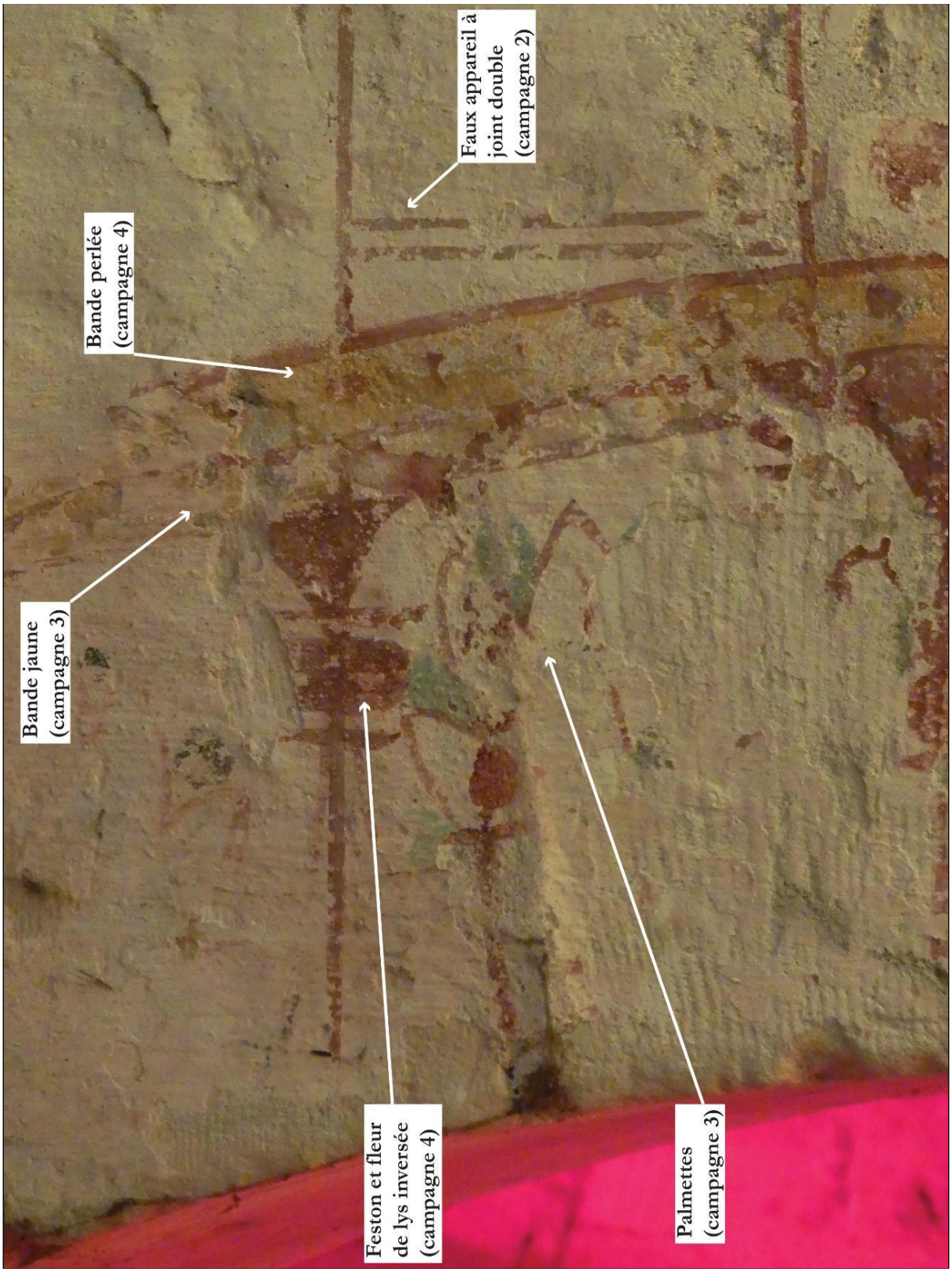


Fig. 7: Photographie des ornements peints des campagnes 2 à 4, arc de la tribune, mur sud, réfectoire



Fig. 8 : Photographie du Christ en gloire (campagne 3) recouvrant le faux appareil à joint simple (campagne 1), arc de la tribune, mur est, réfectoire



Fig. 9 : Photographie de l'arc brisé de la tribune, mur sud, réfectoire

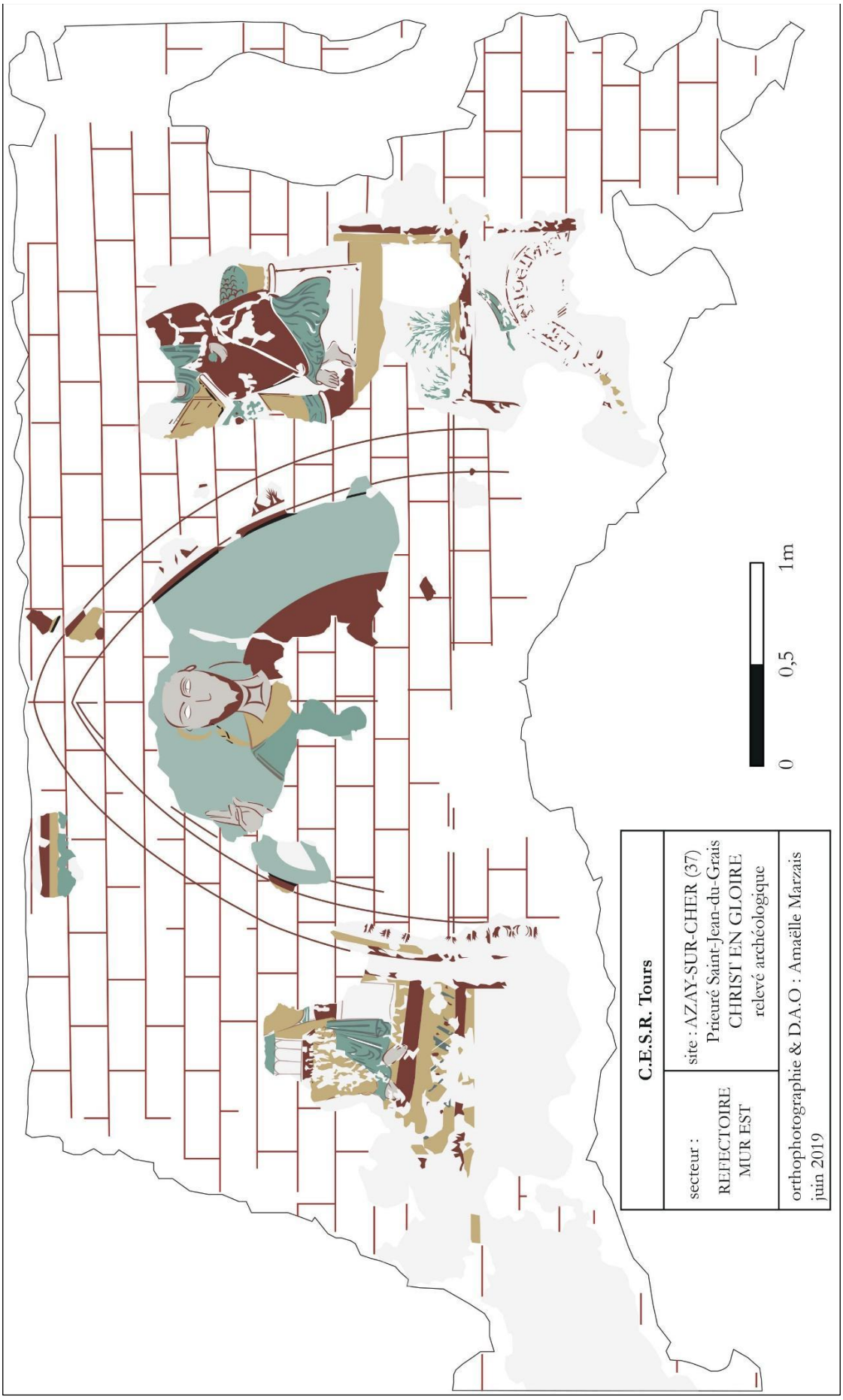


Fig. 10 : Relevé archéologique du Christ en majesté (campagne 3), mur est, réfectoire



Fig. 11 : Photographie du visage du Christ, Christ en majesté, mur est, réfectoire



Fig. 12 : Photographie du personnage, côté nord, Christ en majesté, mur est, réfectoire



Fig. 13 : Photographie du personnage assis, côté sud, Christ en majesté, mur est, réfectoire



Fig. 14 : Photographie du Christ en majesté, portail, abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire (45) © Anonyme

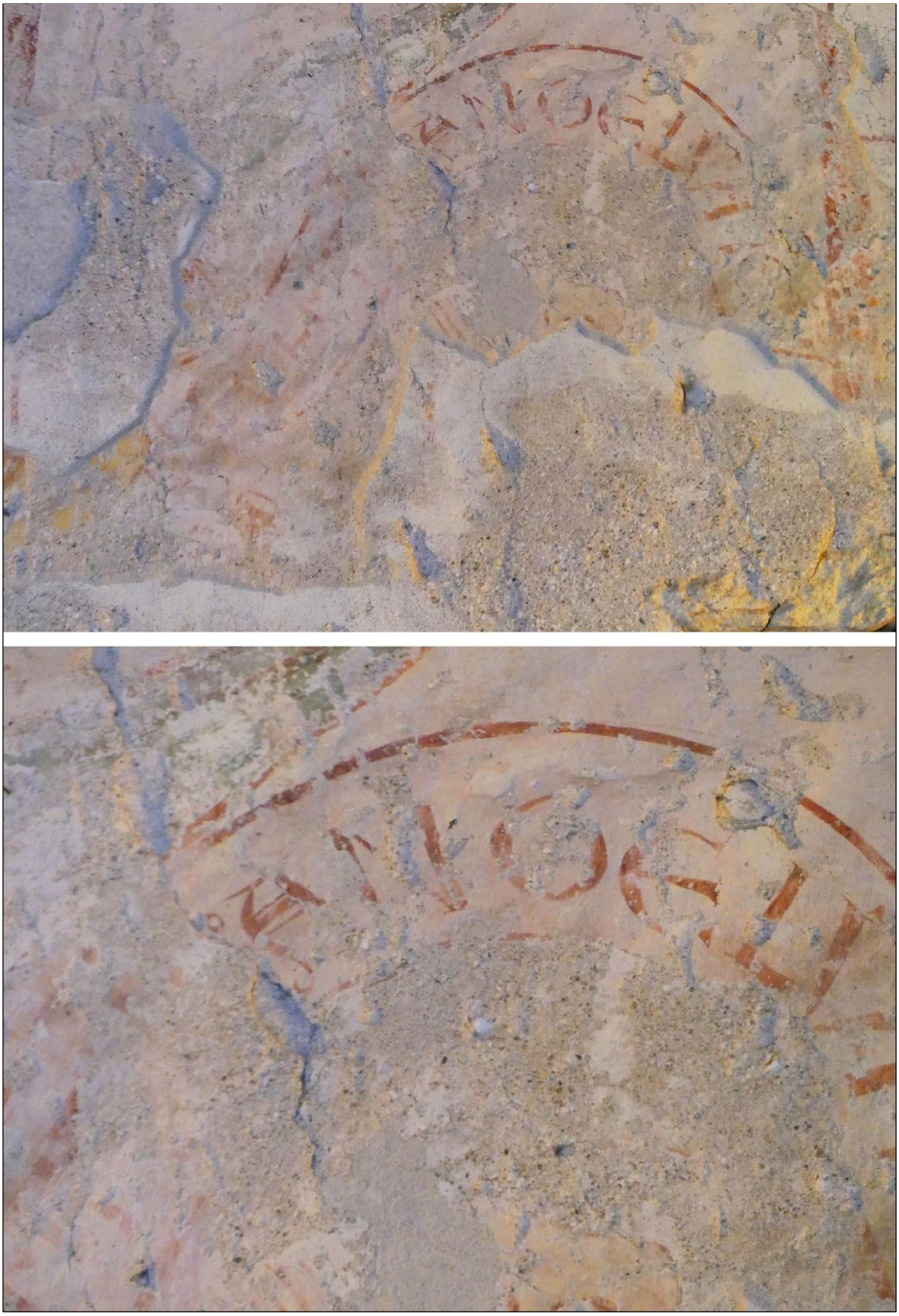


Fig. 15 : Photographies des inscriptions, côté sud, Christ en majesté, mur est, réfectoire

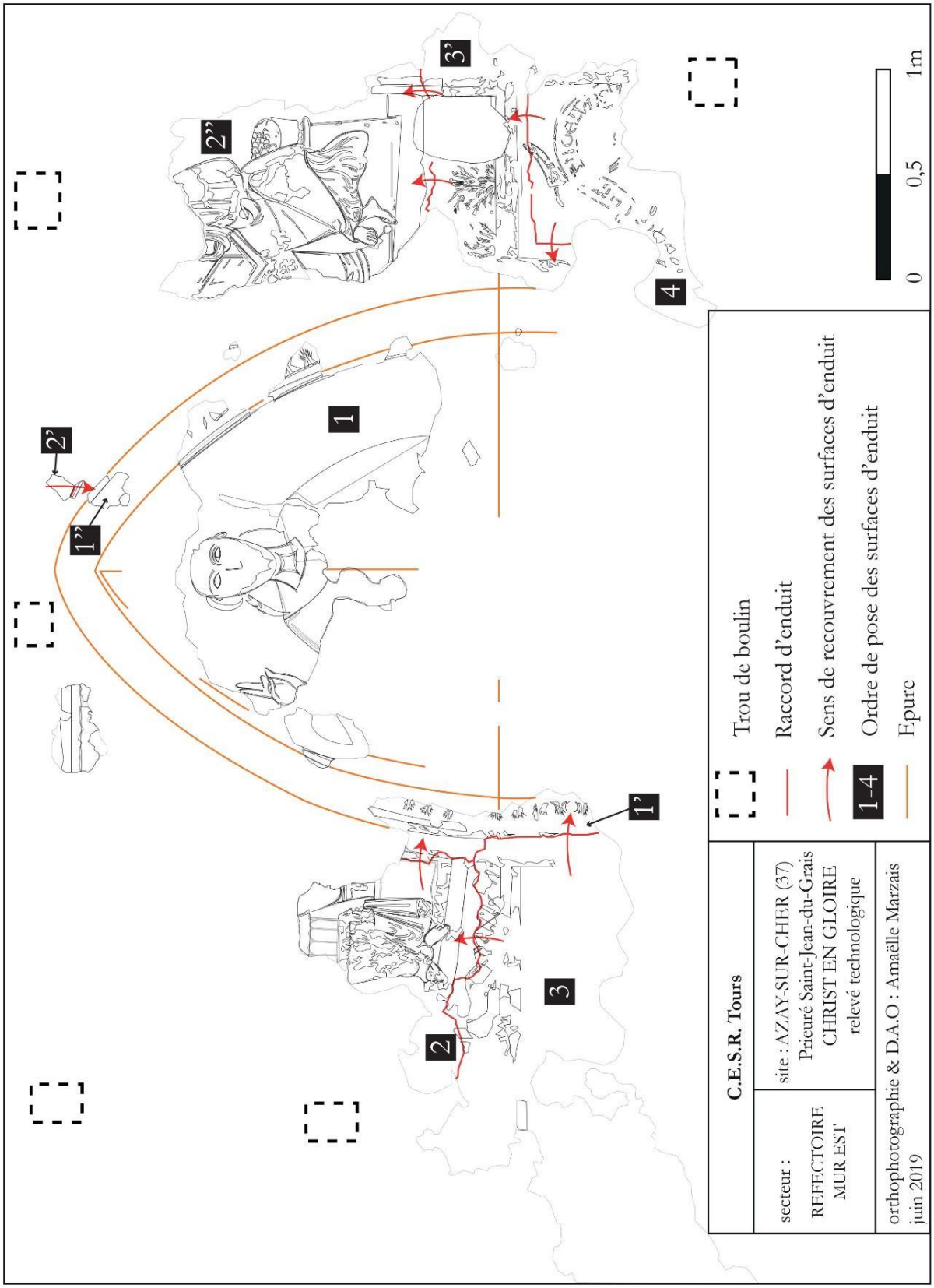


Fig. 16 : Relevé technologique du Christ en majesté (campagne 3), mur est, réfectoire

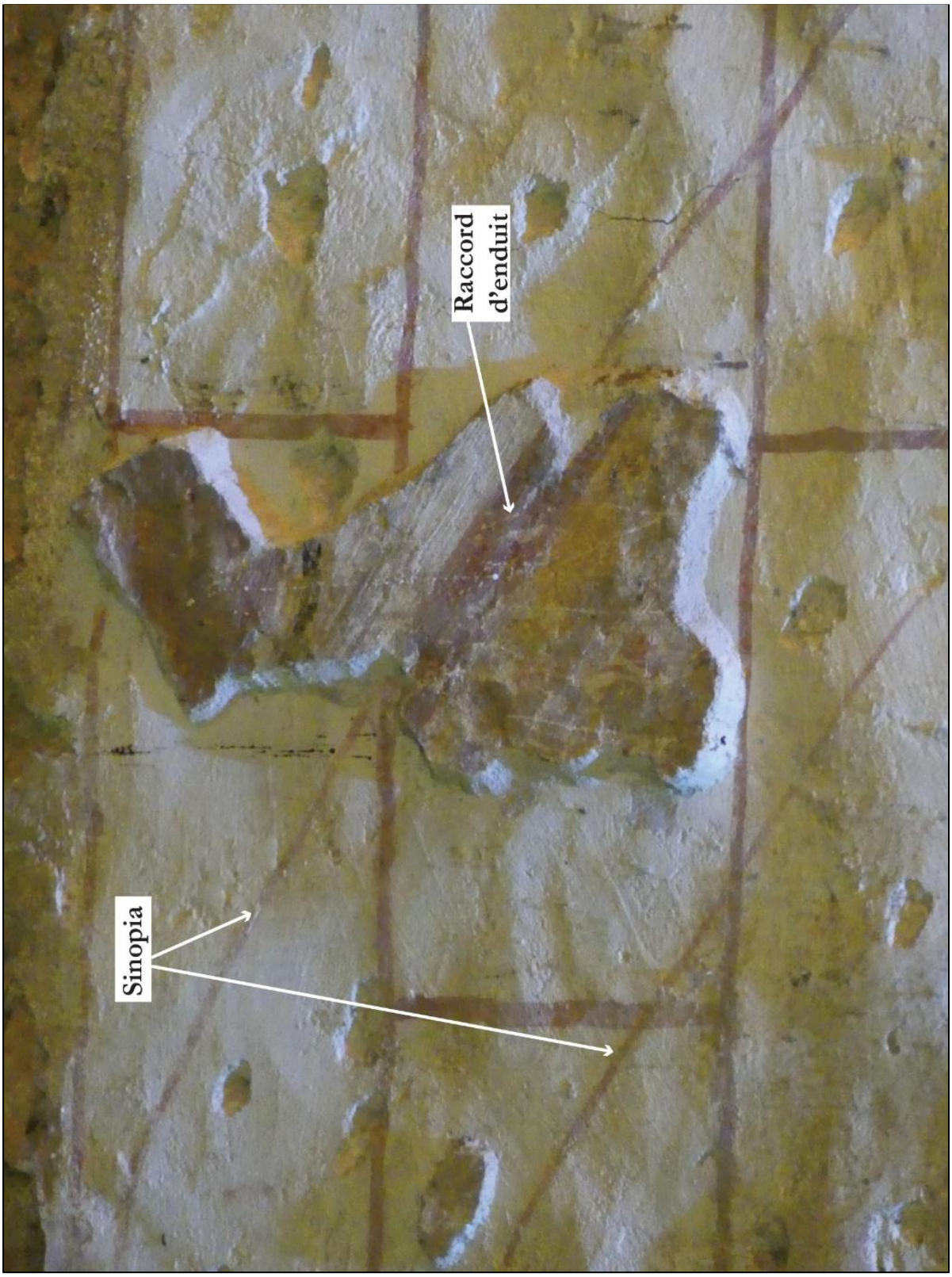


Fig. 17 : Photographie de la corrélation entre la *sinopia* et un raccord d'enduit, Christ en majesté

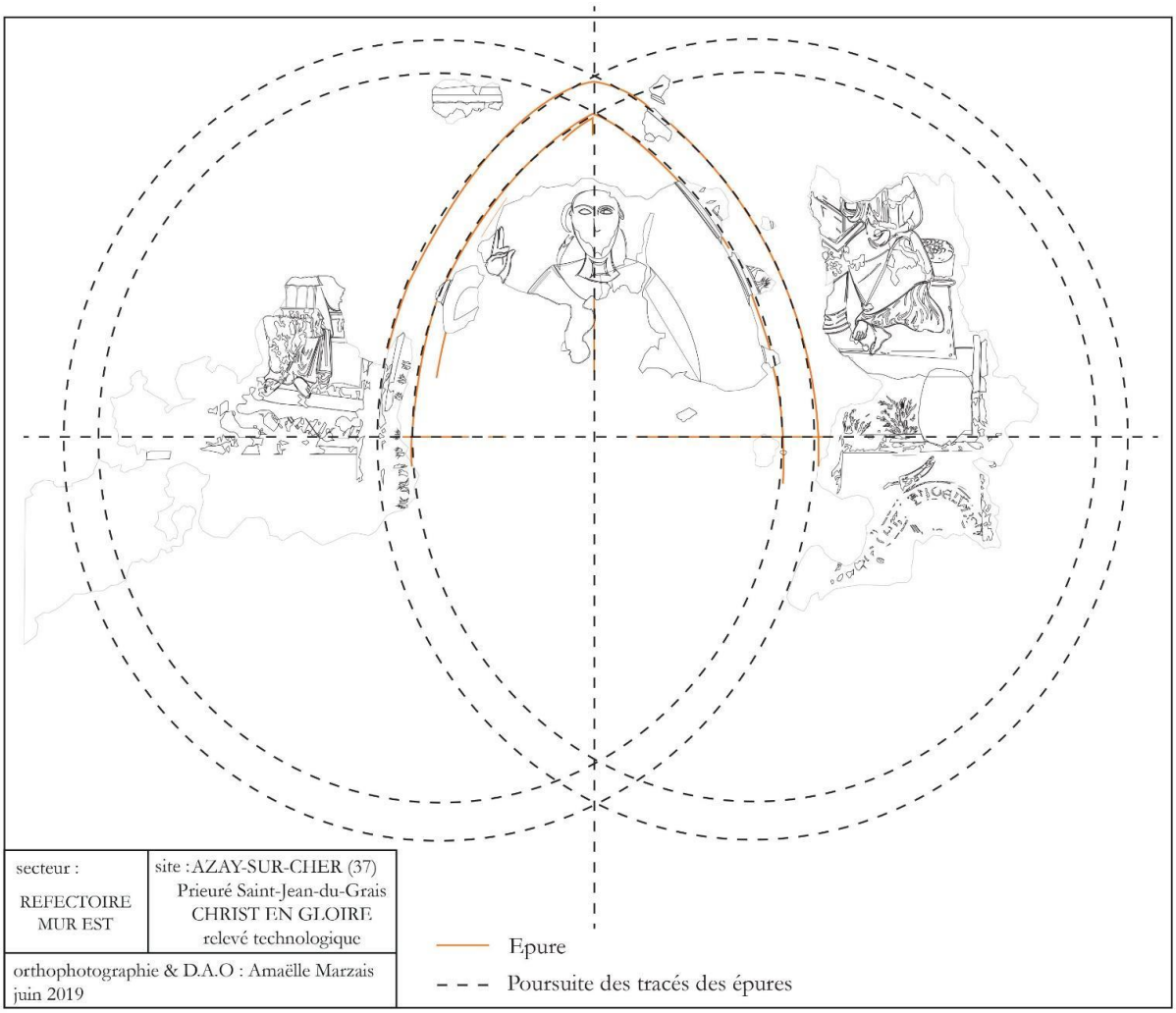


Fig. 18 : Relevé de la *sinopia*, Christ en majesté, mur est, réfectoire



a : photographie en lumière rasante des raccords d'enduit (Christ en majesté, côté nord)



b : photographie en lumière rasante des raccords d'enduit (Christ en majesté, côté sud)

Fig. 19 : : Photographies des raccords d'enduit en lumière rasante, Christ en majesté

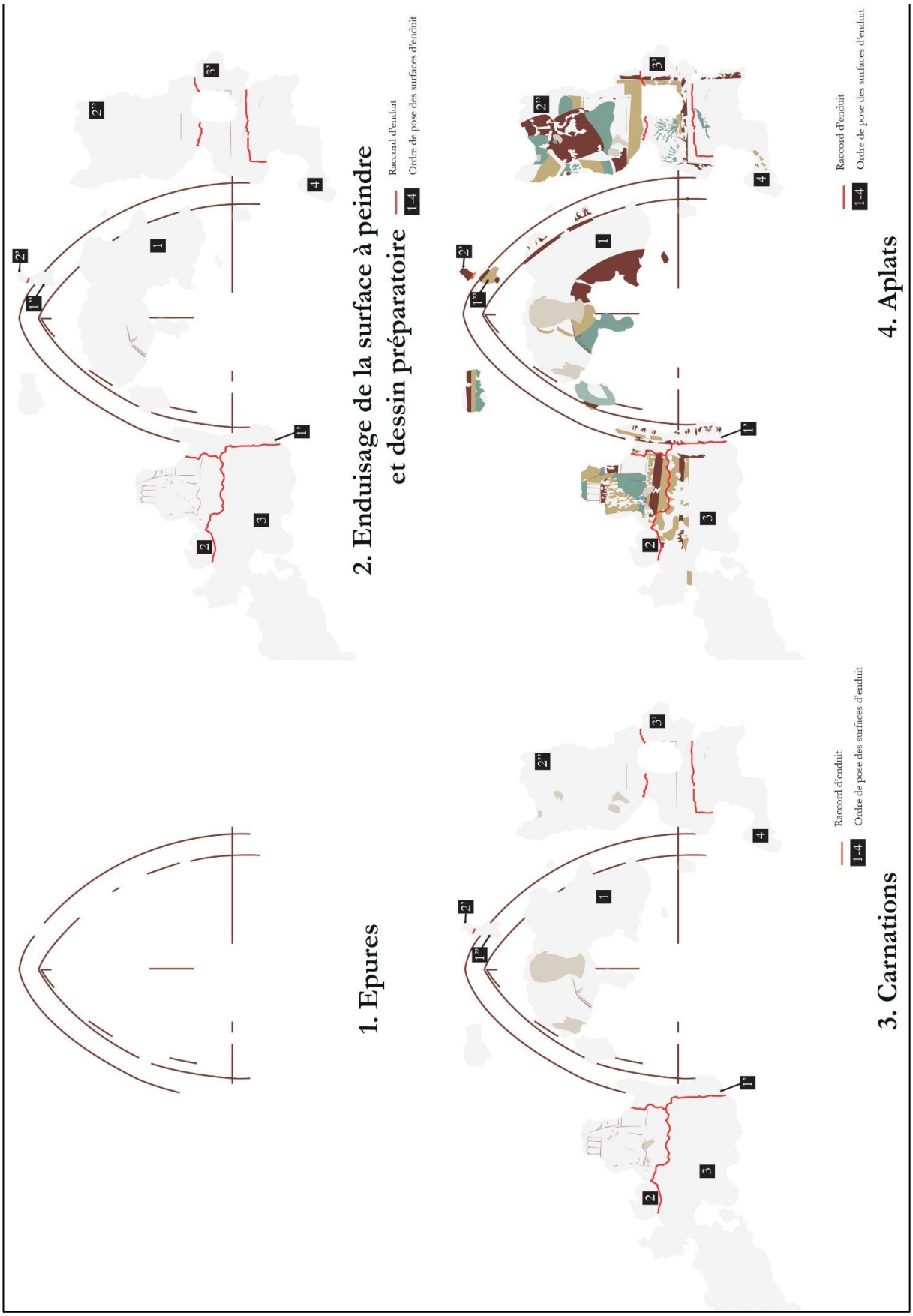


Fig. 20 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (1/3)

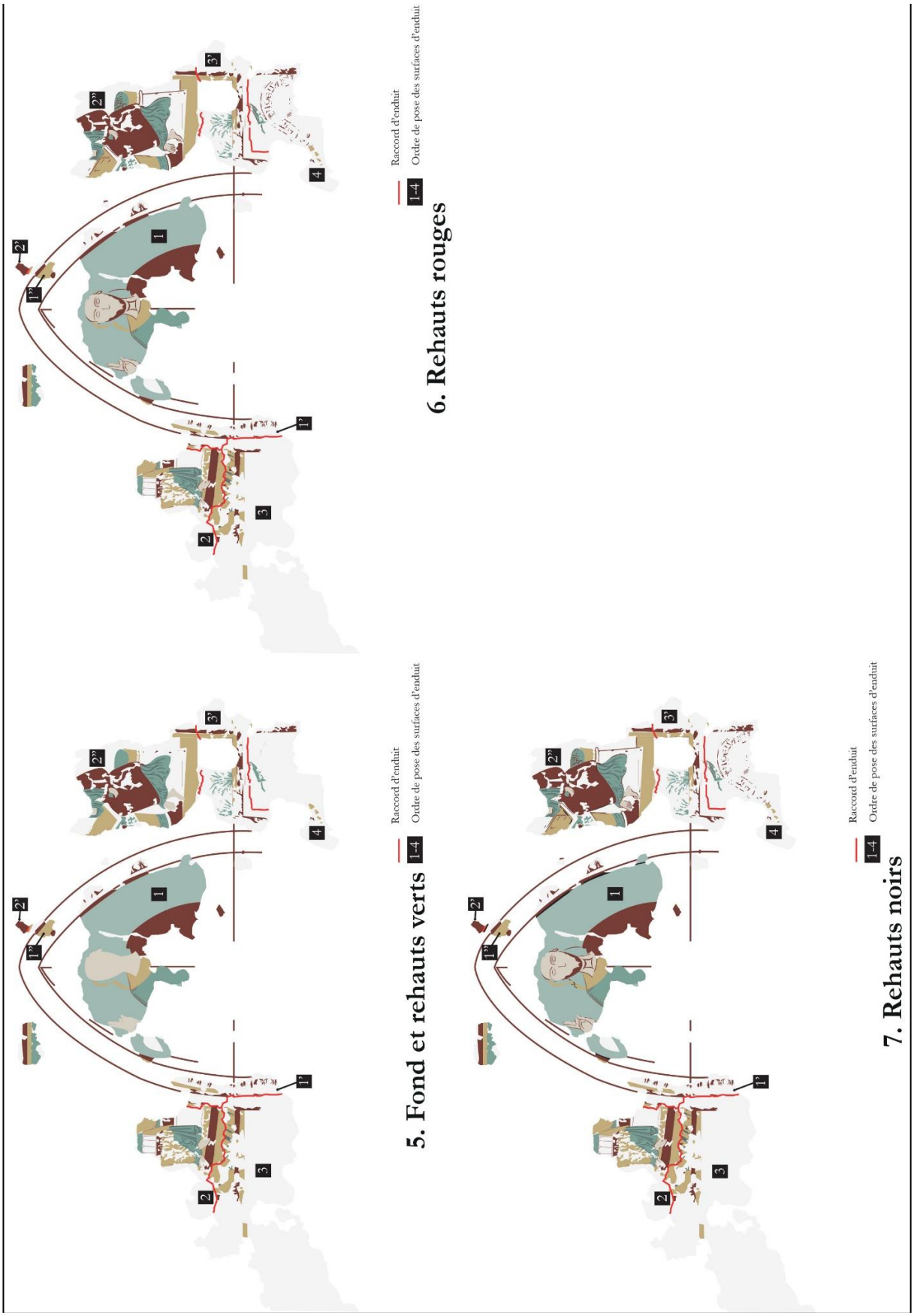


Fig. 21 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (2/3)

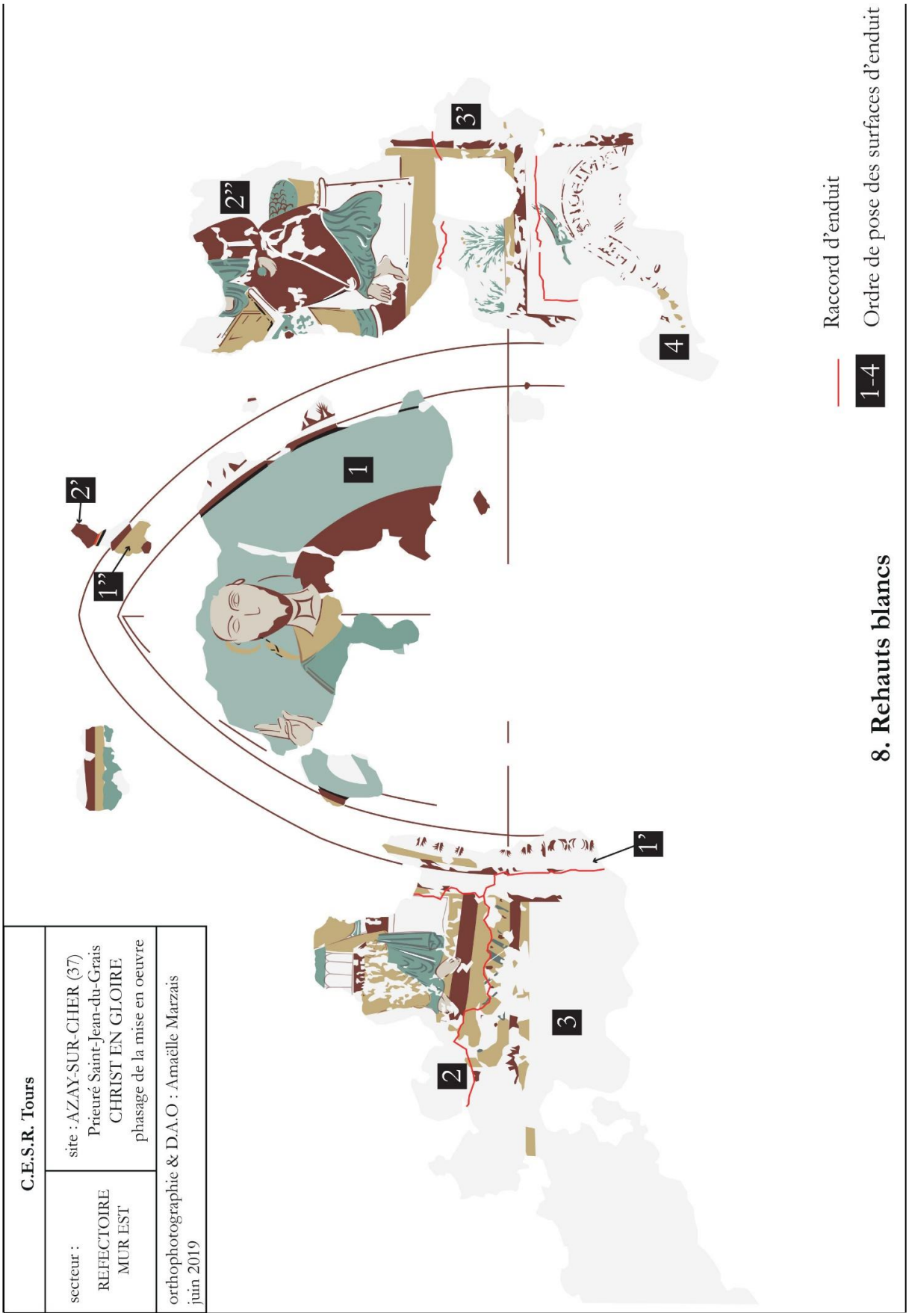


Fig. 22 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (3/3)



a : main du personnage au sud



b : pieds du personnage au sud

Fig. 23 : Photographies des mains et des pieds du personnage de droite, Christ en majesté



a : visage du Christ, Christ en majesté, prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (37)



b : visage du Christ, Christ en majesté, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (41)

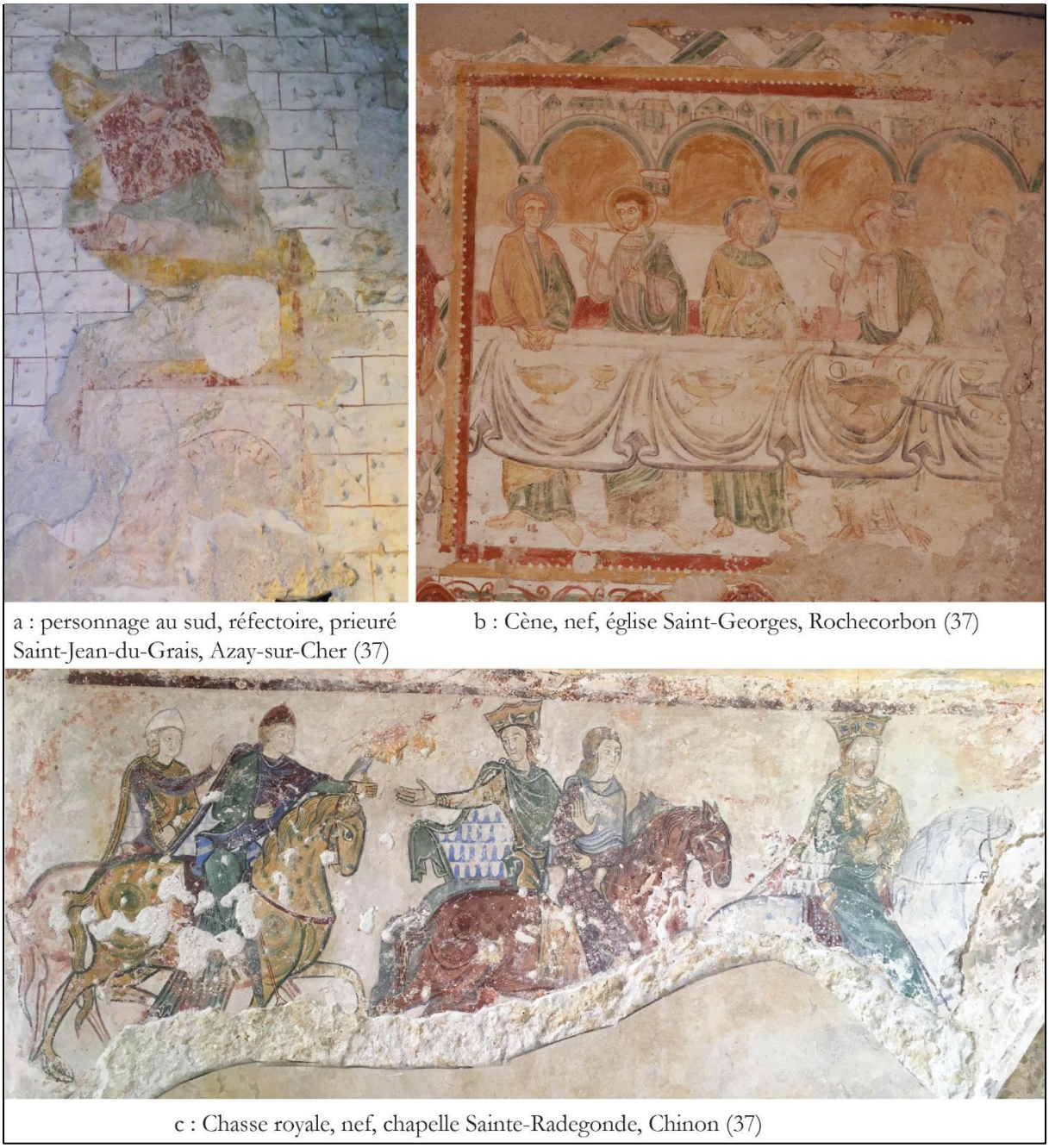
Fig. 24: Planche comparative du visage du Christ



Fig. 25 : Planche comparative des inscriptions



Fig. 26 : Planche comparative des drapés



a : personnage au sud, réfectoire, prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (37)

b : Cène, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

c : Chasse royale, nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

Fig. 27 : Planche comparative du traitement de la plicature et du graphisme

Beaulieu-lès-Loches (37)

Église Saint-Laurent

Protection : classement M. H. 17/12/1952

Historique

En 1007[1], Foulques Nerra, comte d'Anjou et seigneur de Loches, fonde un monastère dédié à la Sainte-Trinité à Beaulieu-les-Loches. Dans la charte de donation[2], il fait don du bourg et du fief au nouveau monastère. L'église paroissiale Saint-Laurent était à l'origine une chapelle dédiée au Saint-Sacrement, agrandie et transformée en église à la suite du développement du « Bourg-Neuf »[3]. Elle ne se trouve qu'à quelques mètres au nord de l'église abbatiale dédiée à la Trinité.

Architecture

L'église Saint-Laurent partage son mur nord avec la maison d'un particulier. Des jardins privés bordent les murs sud et est. L'édifice présente un plan rectangulaire de 22 m de long pour 11 m de large. La nef se divise en trois vaisseaux de largeurs inégales et s'achève par un chevet plat. Les collatéraux dissymétriques créent un volume inhabituel. L'église est construite en moyen appareil de tuffeau (fig. 1). Des voûtes de style Plantagenêt couvrent les deux premières travées de la nef (fig. 2). Le clocher du XIIe siècle surmonte la première travée du collatéral nord du chœur. Une voûte en demi-berceau couvre le collatéral sud.

L'église de Beaulieu témoigne, comme d'autres édifices de la région, de l'expansion en Touraine des influences angevines que l'on retrouve à la chartreuse du Liget, à l'église Saint-Maurice de Chinon, à la collégiale Saint-Ours de Loches et à l'église Notre-Dame de Rigny-Ussé. Les études d'archéologie du bâti ont mis en évidence la complexité de l'édifice. L'église Saint-Laurent est composée d'au moins deux bâtiments préexistants correspondant aux actuels chœur et collatéraux nord et sud. Plusieurs phases de constructions et de réfections s'échelonnent dans les édifices et semblent avoir entraîné le renouvellement du décor[4].

[1] Les Amis du Pays lochois, 1997, p. 221.
[2] Titres de l'abbaye de Beaulieu, chartes du Liget et de Baugerais, C. 602, ADIL.
[3] Les Amis du Pays lochois, 1997, p. 221.
[4] LEGOUX, 1999, p. 7.

À l'origine, s'élevait un premier bâtiment de dimensions réduites et à nef unique, probablement une chapelle construite au XIIe siècle, qui se situait au niveau des travées nord de la nef et du collatéral nord du chœur[5]. L'ajout de l'actuelle nef qui agrandit l'édifice peut être attribué à la fin du XIIIe siècle, d'une part grâce au voûtement de style Plantagenêt[6] et d'autre part aux premières traces écrites attestant l'existence d'une paroisse en 1229 lorsque le titre de cure est octroyé à l'église[7].

Localisation

L'église compte trois grandes phases de décors figuratifs (fig. 3). En premier, le faux appareil rouge orangé sur fond blanc avec croix de consécrations dans la nef peut être relié à la réfection du couvrement dans un style Plantagenêt de la nef et date certainement de la consécration de l'édifice en 1229 (campagne 1, fig. 4, 5). La deuxième campagne consiste en un cycle historié relatant le martyre de sainte Catherine sur les murs méridional et occidental de la nef (campagne 2, fig. 4, 6). Des végétaux noirs à quintefeuilles rouges recouvrent le registre supérieur des murs sud et ouest (campagne 3, fig. 6). Enfin, un second cycle dédié à saint Nicolas est peint sur le mur occidental de la nef et peut être associé au décor ornemental de l'arc doubleau du collatéral sud (campagne 4, fig. 6, 7, 8).

Rapports

LEGOUX Véronique, « Étude et conservation des peintures murales de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches », 4 vol., Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

LRMH, « Église Saint-Laurent, peintures murales du mur sud de la première travée de la nef et du mur ouest de la nef centrale – Étude stratigraphique et analyses physico-chimiques », Paris, 2004, 37020-3 OM1 (rapport n° 1146 A), DRAC Centre, Orléans.

Sources iconographiques

LEGOUX Véronique & al., relevés au calque (DAO) des peintures des murs sud et ouest de la nef, Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

[5] FLEURY, 2011, p. 123.
[6] FLEURY, 2011, p. 123.
[7] LEGOUX, 1999, p. 27.

Bibliographie

FLEURY Gérard, « Beaulieu-lès-Loches : l'ancienne église médiévale Saint-Laurent », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. LVII, 2011, p. 105-123.

LEGOUX Véronique, SCHEFFER Marie-Ève, « Un exemple d'interdisciplinarité entre archéologues et conservateurs-restaurateurs », HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, Actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 231-239.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire, peintures murales médiévales en Touraine*, Chambray-lès-Tours, CLD, 2002, 34-36.

Restauration

De 1998 à 2000, Véronique Legoux, restauratrice de peintures murales, organise et encadre un chantier-école dans l'église Saint-Laurent. À partir de 1999, l'archéologue Marie-Ève Scheffer intègre le projet afin de compléter l'étude du site par une approche archéologique. Les aspects stylistiques et iconographiques sont traités avec l'aide de Christian Davy, d'Ilona Hans-Colas et de Christine Leduc. En 2004, des analyses ont été réalisées par le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques.

Campagne 1 : Décor ornemental

TECHNIQUE

Le premier ensemble composé d'un faux appareil sur badigeon est exécuté directement sur la maçonnerie, sans adjonction de mortier de transition (fig. 4, 5). L'aspect lisse de la couche picturale suggère l'utilisation d'un liant organique pour fixer les matériaux sur le support de pierre[8]. La palette chromatique se limite au rouge orangé pour le faux -appareil et rouge, jaune ainsi que noir pour les croix de consécration. Le module rectangulaire du faux appareil à simple joint varie entre 64,5 et 74,5 cm en largeur avec donc une fluctuation d'environ 10 cm entre chaque module[9]. La répartition est aléatoire sur le mur, sans progression apparente de bas en haut. Dans la majorité des cas, le lit du faux appareil se situe au niveau du lit de mortier des vrais joints. L'exécution a probablement été facilitée par l'usage du cordeau. Les cercles des croix de consécration sont tracés à l'aide d'une ficelle tendue.

DATATION

[8] LEGOUX, 1999, p. 8.
[9] LEGOUX, 1999, p. 8.

L'étude stratigraphique menée lors des restaurations des murs sud et ouest de la nef a permis de mettre en relation le décor de faux appareil avec les croix de consécration (fig. 4, 5)[10]. Le décor est probablement mis en place après 1229, date à laquelle la cure est octroyée à l'église. Ce décor peut avoir été exécuté juste après la modification du voûtement de la nef, au cours du premier tiers du XIIIe siècle.

Campagne 2 : Martyre de sainte Catherine

ICONOGRAPHIE

Le cycle de la première travée du mur sud se scinde en deux registres. À gauche de la baie en partie supérieure, deux personnages en pied vêtus de rouge se font face. Le registre est lacunaire et une double bande rouge et jaune le sépare de la partie inférieure. Le Cycle du martyr de sainte Catherine se développe en dessous (fig. 9). À droite de la baie, une architecture lacunaire compose le registre supérieur et la mort de Catherine se poursuit en partie basse.

Le Cycle de Catherine se compose de trois scènes qui se lisent de gauche à droite et débute avec la Conversion des philosophes et la condamnation de Catherine[11] (fig. 9, 10). L'empereur Maximien est assis sur un trône jaune. Le bourreau, identifiable par les traits grossiers de son visage[12], se tient en face de lui et le regarde. Devant lui, la foule de philosophes, figurés sous les traits de vieillards agenouillés, tend leurs mains jointes vers Catherine. Elle baisse son regard sur la foule et esquisse un geste de parole. La sainte s'oppose au culte des idoles imposées par Maximien et convertit les orateurs lors d'un débat. L'empereur les condamne tous et le bourreau paraît attendre l'ordre d'immoler les sages.

Dans la scène suivante, Maximilien fait jeter la sainte en prison représentée par une tour crénelée[13] (fig. 9, 11). Un ange, dont on ne distingue que l'aile, panse les plaies de la sainte et la nourrit. Au pied de la tour, l'impératrice assiste au miracle et se convertit avec les soldats de sa suite.

Maximien fait décapiter l'impératrice ainsi que le général Porphyre et les soldats ayant avoué leur conversion avant de demander pour la troisième fois la main de Catherine[14]. Devant son refus, Maximien lui fait trancher la tête (fig. 9, 12). L'épée du premier bourreau repose sur

[10] LEGOUX, 1999, p. 8.
[11] VORAGINE, 1998, p. 739-740.
[12] GARNIER, 1989, p. 96.
[13] VORAGINE, 1998, p. 741.
[14] VORAGINE, 1998, p. 743.

son épaule tandis qu'il tient une tête coupée par les cheveux. La coiffure est plutôt masculine donc il peut s'agir de la tête de Porphyre (fig. 13). Le deuxième bourreau vêtu de rouge, qui rappelle celui de la première scène, enroule la chevelure de Catherine autour de son bras pour la décapiter (fig. 14). La couronne au-dessus de la sainte rappelle son ascendance royale. Au-dessus de la Décollation, l'inscription en lettres gothiques « […] TA […] INA/POVR […] AI » confirme l'identification de « Catarina » (fig. 12).

Le programme iconographique se concentre sur des épisodes moins couramment illustrés de la vie de Catherine. Toutefois, d'autres peintures murales relatent ces épisodes du martyre de la sainte notamment celui de la Dispute avec les docteurs païens dans l'église de Montmorillon[15] ou encore la Dispute et la décollation de Catherine dans l'église de Sauveterre-la-Lémance[16] (fig. 15).

Le cycle se poursuit sur le mur ouest de la nef, à gauche de la baie. Trois anges nimbés de rouge entourent le corps de la sainte étendu dans un linceul (fig. 6, 16). L'ange de gauche porte sur son épaule l'extrémité du linceul. Celui au centre balance un encensoir au-dessus du corps. Le dernier ange, tronqué par le percement postérieur de la baie, tend ses bras pour saisir le linceul au niveau de la tête de la sainte. Seules les lettres gothiques « RA […] » ont été conservées sur le linceul (fig. 17). Les anges recueillent les restes de Catherine avant de la transporter sur le mont Sinaï pour l'ensevelir. En dessous, de petits personnages lacunaires se regroupent sous le corps de la sainte (fig. 18). L'une des silhouettes est vêtue de noir avec des drapés jaunes et rouge suivi d'un autre personnage en noir dont les traits et la chevelure évoquent le bourreau du mur sud. Enfin, des inscriptions surmontent un saint nimbé (fig. 19). La présence de personnages dans le registre inférieur, dont le bourreau, permet de supposer que les anges récupèrent le corps de la sainte juste après son exécution.

TECHNIQUE

Sur le mur sud, un premier badigeon avec un décor de faux appareil (campagne 1) couvre les pierres layées de moyen appareil (fig. 4). Un deuxième badigeon blanc-grisâtre avec un décor historié et ornemental s'y superpose (campagne 2)[17]. Le badigeon lisse suggère une pose à la

[15] Dispute de sainte Catherine avec les docteurs païens, fin du XIIe- début du XIIIe siècle, crypte de l'église Notre-Dame, Montmorillon (Vienne).
[16] Martyre de sainte Catherine, troisième quart du XIVe siècle, église Saint-Barthélémy, Sauveterre-la-Lémance (Lot-et-Garonne).
[17] LEGOUX, 1999, p. 8.

détrempe, confirmé par les analyses. Les pigments sont liés à la colle animale[18]. La gamme chromatique se restreint au jaune, rouge, blanc, noir, gris et vert. Elle se compose, entre autres, de pigments d'ocre jaune et rouge, vermillon et de charbon[19]. Le peintre laisse le badigeon de fond blanc en réserve. Le peintre commence par inciser le sommet de l'aile de l'ange le plus à gauche, l'arrondi du linceul sur l'épaule de l'ange et le bord des bandes bicolore avant de poser son dessin préparatoire en jaune, visible à l'intérieur des contours des visages et des mains sur mur sud (fig. 20, 21). L'état lacunaire de la peinture ne permet pas de déterminer les rapports d'antériorité entre la pose des carnations, celle des aplats colorés constitués des étoffes, des cheveux, de la couronne, de l'architecture de celle des encadrements. La dernière étape consiste en la pose d'un épais cerne noir sur l'ensemble de la peinture et les inscriptions. Le peintre choisit un pinceau plus large pour les traits des visages des bourreaux que pour les autres personnages afin de rendre les traits encore plus caricaturaux (fig. 22). La taille du pinceau employé pour les bourreaux est la même que celle qui a servi à faire l'épais cerne noir autour des figures.

Analyses en laboratoire

2004 : Étude stratigraphique, technique et identification des pigments rouges, jaunes et noirs (LRMH), Rapport n° 1146 A

LRMH, « Église Saint-Laurent, peintures murales du mur sud de la première travée de la nef et du mur ouest de la nef centrale – Étude stratigraphique et analyses physico-chimiques », Paris, 2004, 37020-3 OM1, DRAC Centre, Orléans.

STYLE

Encadrement

Une double bande bicolore rouge sur jaune sépare le registre inférieur et supérieur sur le mur sud. La tour crénelée sert de séparation horizontale entre la deuxième et la troisième scène du mur sud.

Drapés

Les drapés s'apprécient principalement sur le bourreau et Maximien (fig. 10). L'étoffe épaisse de la tunique impériale se déploie sur le sol en plis souples. La tunique laisse entrevoir la jambe par des plis arrondis. Sur le bourreau, les plis sont presque absents du pourpoint à basque contrairement à ses braies bouffantes pour lesquelles des rehauts noirs en demi-cercle

[18] LRMH, 2004, p. 24.
[19] LRMH, 2004, p. 24.

creusent des plis arrondis. Pour l'Ensevelissement du mur ouest, deux types de drapés coexistent (fig. 16). Ceux du linceul creusent le tissu par d'épais rehauts noirs arrondis, tandis que la plicature est plus droite et s'achève en éventail sur les tissus jaunes et rouges sous le sarcophage. Seuls quelques plis en pattes d'oies animent les vêtements des anges au niveau des poignets et coudes et quelques traits droits sur la tunique pour marquer la ceinture de la taille. Ainsi, les plis des tissus sont réduits à un jeu de lignes plus ou moins droites qui traduisent un traitement de surface plutôt qu'une conception tridimensionnelle du vêtement épousant les formes d'un corps.

Corps

Les personnages présentent une silhouette allongée et svelte. Les mains se caractérisent par des doigts effilés. L'absence d'ongles, de phalanges ou de lignes de la main renforce l'aspect lisse des mains. Un épais cerne noir détache les personnages du fond (fig. 21).

Visages

Les chevelures blondes aux mèches serrées et ondulées encadrent les visages à l'ovale fuyant. Le bourreau se distingue par une chevelure noire, bouclée et dense (fig. 22b). Les mèches de la barbe des philosophes forment des petites flammes (fig. 21). Comme pour les mains et corps, l'absence de rehauts pour créer le modelé du visage accentue l'aspect lisse et graphique de l'ensemble. Néanmoins, une certaine expressivité se dégage des figures, les traits sont tantôt malveillants comme le rictus et les sourcils froncés des bourreaux, tantôt suppliants et effrayés sur les visages des philosophes traduits par le mouvement des sourcils, tantôt empreints de douceur et de sérénité pour les traits détendus de la tête décapitée. Deux tracés dessinent l'œil : ils se rejoignent dans le coin interne, mais pas dans le coin externe et le rehaut de la paupière supérieure remonte en virgule. Les pupilles noires sont mobiles, suivant l'endroit où se porte le regard du personnage. Deux traits parallèles à la forme en amande de l'œil marquent les paupières inférieure et supérieure. Le nez assez fin et arrondi à la pointe est relié au sourcil généralement courbé. La bouche est signifiée par la lèvre supérieure marquée par la dépression du sillon labio-nasal et limitée latéralement par deux petits traits verticaux barrant les commissures et au-dessous une courbe indique la lèvre inférieure. Dans le cas des bourreaux, les lèvres charnues ne sont rendues que par un trait épaissi à la commissure et délimité en haut et en bas par deux demi-cercles (fig. 10, 22b).

COMPARAISONS

Les personnages de Beaulieu-lès-Loches et ceux de la Crucifixion de Sorigny[20] voient leurs regards soulignés d'un large sourcil arrondi surmontant des yeux en amande et un trait borde la paupière inférieure (fig. 23). L'expressivité se traduit, dans les sourcils du Christ comme ceux des philosophes de Beaulieu-lès-Loches par un mouvement de sourcil similaire. Les mèches de cheveux ondulés sont séparées par des traits noirs. Un cerne vigoureux noir entoure les figures. Les nombreux points communs entre le style de ces deux peintures doivent toutefois être nuancés par quelques différences. Contrairement à Beaulieu-lès-Loches, aucun trait ne dessine la paupière supérieure, les yeux en amande sont reliés à la pointe externe de l'œil à Sorigny, et le peintre trace une fossette au niveau du menton.

La forme du visage en ovale fuyant, les yeux en amande bordés d'un trait en haut et en bas pour les paupières, l'absence de fossette pour le menton, le traitement de la barbe en flamme, les cheveux séparés en mèche et le cerne vigoureux entourant les personnages évoquent les personnages de la Vie de saint Jean Baptiste au baptistère de Poitiers[21] (fig. 23).

DATATION

Véronique Legoux, Christian Davy, Ilona Hans-Colas et Christine Leduc datent ces peintures du XIIIe siècle grâce au traitement graphique des figures à l'aide d'un épais cerne noir, ainsi qu'aux motifs des encadrements[22]. Bérénice Terrier-Fourmy situe l'élaboration de cette campagne au milieu du XIIIe siècle grâce à la comparaison des visages avec ceux des peintures de Neau dans la Loire et de Varizes dans l'Eure-et-Loir[23].

Le collatéral sud a été édifié à partir de la première moitié du XIIIe siècle. L'étude épigraphique permet d'attribuer les inscriptions de la deuxième campagne à la production gothique du XIIIe siècle. Le dessin net trace les contours des personnages et des visages, des mains et des objets et donne à l'ensemble un caractère graphique qui permet de réduire la datation à la première moitié jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle. Au regard des proximités avec les peintures de l'église de Sorigny et du baptistère de Poitiers, respectivement attribuées au milieu et au dernier quart du XIIIe siècle, le cycle de Beaulieu-lès-Loches peut être attribué à la deuxième moitié du XIIIe siècle.

[20] Crucifixion, milieu du XIIIe siècle, chapelle, église Saint-Pierre-es-Liens, Sorigny (Indre-et-Loire) ; voir la notice consacrée à Sorigny.
[21] Saint Jean-Baptiste en prière, dernier quart du XIIIe siècle, baptistère Saint-Jean, Poitiers (Vienne) ; LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 266-267.
[22] LEGOUX, 1999, p. 16 ; LEGOUX, 2000, p. 27.
[23] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 35.

Campagne 4 : Anges, destruction de la statue de saint Nicolas

ICONOGRAPHIE

Au sommet du revers de la façade occidentale, de part et d'autre de la baie, deux anges debout et à taille humaine (environ 1m60) se détachent d'un fond blanc (fig. 24). Dessinés en symétrie, ils ouvrent leurs bras en désignant la baie et en brandissant une épée de l'autre main. L'altération de la scène ne permet pas d'approfondir l'identification iconographique, mais il semble s'agir d'anges guerriers voir protecteurs. L'actuelle ouverture est un percement postérieur à la peinture, mais la façade devait déjà être éclairée à l'origine par une baie aux dimensions plus réduites. La taille monumentale des figures s'explique par l'emplacement dans l'église, sous les voûtes donc moins visibles, et surtout par la symbolique de l'image.

Les deux anges semblent protéger l'église de l'intrus importun qui pourrait entrer par l'ouverture et se tiennent prêts à le combattre à l'épée. Marcello Angheben a mis en évidence que beaucoup de scènes de batailles peuvent être considérées comme un combat contre le mal. L'ennemi vient de l'extérieur et tente de rentrer dans l'église. Les anges défendent fréquemment la communauté de croyants et les lieux de prières contre divers antagonistes et à ce titre sont armés[24]. Si l'ennemi n'est pas représenté ou a disparu à Beaulieu-lès-Loches, le port de l'épée des deux anges laisse peu de doute quant à leur fonction guerrière. La présence de l'ennemi n'est pas automatique comme en témoignent les anges armés et postés à l'entrée du portail sud de la nef de Vézelay pour en défendre l'accès sans la figuration d'un diable[25]. La simple présence de guerriers nimbés implique automatiquement celle de l'ennemi, sans qu'il soit nécessaire de le représenter.

Le programme se poursuit en dessous de l'ange sur la partie nord du mur par une scène historiée inscrite entre deux frises décoratives (fig. 25). À gauche, un juif, reconnaissable à la calotte qui le coiffe, tend les mains vers la statue d'un évêque bénissant posée sur des colonnettes couvertes d'un linge. La statue s'inscrit dans une architecture à colonnes sur lesquelles s'appuient deux arcs en plein cintre. La scène évoque la légende du saint Nicolas dans laquelle le juif frappe la statue du saint pour le punir de n'avoir su garder ses biens en son absence. Rapporté dans la *Légende dorée*[26], cet épisode de la vie du saint n'est pour autant pas le plus illustré même s'il se trouve sur le vitrail de la cathédrale de Chartres[27]

[24] ANGHEBEN, 2003, p. 127
[25] ANGHEBEN, 2003, p. 132
[26] VORAGINE, 1998, p. 61-62.
[27] Saint Nicolas, baie 014, 1215-1225, chapelle des confesseurs, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).

(fig. 25c). Le juif est également couvert d'une calotte rouge et la statue posée sur une colonnette dans un lieu architecturé s'apparentant à une chapelle. Néanmoins, il brandit une masse pour frapper la statue à Chartres contrairement à Beaulieu. Donc à Chartres, le moment représenté est déjà celui de l'action alors qu'à Beaulieu, il précède le vandalisme. La représentation la plus proche est celle du vitrail de la cathédrale de Tours (fig. 25b)[28]. L'épisode se scinde en deux scènes, dans un premier temps le juif demande à la statue de Nicolas en évêque de protéger ses biens comme à Beaulieu-lès-Loches et ce n'est que dans le médaillon suivant que le juif brandit le fouet pour frapper la statue. L'état très lacunaire de la peinture rend impossible l'identification de l'épisode.

TECHNIQUE

Sur le revers de la façade occidentale, un badigeon blanc rosé couvre la pierre appareillée layée (fig. 6). Un deuxième badigeon avec un décor de faux appareil (campagne 1) est appliqué sur ce premier badigeon. Enfin, un troisième badigeon blanc-gris plus épais avec des traces de pinceaux et d'aspect grenu se superpose à l'ensemble (campagne 4)[29]. Une scène historiée le décore avec un faux appareil à joint double en partie haute et des bandes décoratives.

La palette chromatique se compose de jaune, rouge, vert et noir. L'analyse des pigments a révélé l'utilisation de vermillon, d'ocre rouge et de chlorure de cuivre[30]. Le chlorure de cuivre (basique) et notamment de paratacamite se rencontre peu fréquemment en peinture murale. Sa présence est néanmoins mentionnée à plusieurs reprises en tant que composé de dégradation d'autres pigments verts telles la malachite ou l'azurite, mais aussi comme pigment ayant pu appartenir à la palette des peintres de peinture murale[31]. Toutefois, la paratacamite se retrouve dans le pigment des rinceaux verts qui décorent la tour de la chapelle Saint-Gilles à Mulken[32]. L'analyse du bleu de la mandorle des peintures de l'église Saint-Nicolas de Nogaro[33] met en évidence la présence d'un chlorure basique de cuivre, produit de l'altération de l'azurite qui, bien que peu stable, est un des pigments bleus les plus utilisés au Moyen Âge. Mais dans le

[28] Saint Nicolas, 1255-1267, chevet, cathédrale Saint-Gatien, Tours (Indre-et-Loire).
[29] LEGOUX, 1999, p.8.
[30] LEGOUX, 1999, p.8.
[31] LEGOUX, 1999, p.8.
[32] VETRO, 2014, p. 15.
[33] Christ en majesté, fin du XIe siècle, église Saint-Nicolas, Nogaro (Gers).

cas de Nogaro comme celui de Beaulieu-lès-Loches, les analyses ne permettent pas de savoir s'il s'agit d'une altération ou d'un emploi délibéré[34].

Le badigeon est laissé en réserve pour le fond. Les incisions de chaque côté de la fenêtre, observées lors de la restauration, délimitent l'emplacement des bandes bicolores. À partir de ces repères, le peintre a ensuite procédé au remplissage de zones colorées et uniformes[35]. Le peintre place ensuite son dessin préparatoire en rouge pour déterminer sommairement le visage, la silhouette et la gestuelle de saint Nicolas. L'état lacunaire de la peinture ajouté à un épais cerne noir qui dissimule les jonctions entre les couches colorées ne permet pas de définir l'ensemble du phasage coloré. Les carnations et les aplats colorés des étoffes, ailes et nimbes interviennent après la pose du dessin préparatoire. Le peintre applique ensuite les encadrements, car le pied de l'ange à droite mord sur la bande bicolore et les traces de pinceaux de cette dernière épousent la forme du pied (fig. 27). Un épais cerne noir rehausse l'ensemble.

Sur l'arc doubleau du collatéral sud, la couche picturale repose sur un fin badigeon de chaux appliqué directement sur la maçonnerie. La palette chromatique, identique à celle des motifs d'encadrement du mur ouest, se compose de jaune, rouge, noir, vert et blanc (fig. 8). Le faux appareil bicolore rouge et noir sur fond blanc peint sur le front ouest du premier rouleau de l'arc présente des traits rouges rayonnants d'une largeur de 1 cm et reproduit de faux claveaux. Les traits suivent les véritables joints de mortiers des claveaux de pierre. Les fleurs de lys stylisées sont, quant à elles, réalisées à l'aide d'un pinceau fin d'une largeur d'environ 0,4 cm. Les modules des feuilles peintes sur l'intrados de l'arc varient avec une augmentation en allant du nord vers le sud passant d'environ 40 cm à 50 cm.

Ilona Hans-Colas et Christine Leduc soulèvent la question de la présence de plusieurs peintres pour la réalisation de ce décor, ou bien d'une mise en place libre donc sans gabarit pour homogénéiser la taille des motifs, ou encore pour corriger les déformations induites par le support[36]. Cette dernière hypothèse paraît moins probable, car les corrections auraient été effectuées à la base de l'arc ou au milieu, mais pas en augmentant de gauche à droite. Le module des feuilles peintes sur l'intrados d'un arc diaphragme du collatéral sud de la collégiale de Loches[37] semble présenter un module plus régulier, mais imparfait, suggérant un

[34] DANIEL, LABORDE, MOUNIER, COULON, 2008, p. 88.
[35] LEGOUX, 1999, p.8.
[36] LEGOUX, 2000, p. 27.
[37] Frise végétalisée, XIIe siècle, intrados, collatéral, collégiale Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire).

dessin libre comme à Beaulieu-lès-Loches (fig. 26). Sur les faces est et ouest de l'arc, les faux claveaux rouges sont peints avant les motifs de fleurs de lys stylisées à l'intérieur des fausses pierres. Sur l'intrados de l'arc, le blanc du badigeon est laissé en réserve. Le peintre pose ensuite les couleurs (jaune, rouge, vert) dans un ordre qui ne peut être déterminé. Le cerne noir délimite les formes et souligne les quelques aplats colorés.

Analyses en laboratoire

2004 : Étude stratigraphique, technique et identification des pigments verts et rouges (LRMH), Rapport n° 1146 A

LRMH, « Église Saint-Laurent, peintures murales du mur sud de la première travée de la nef et du mur ouest de la nef centrale – Étude stratigraphique et analyses physico-chimiques », Paris, 2004, 37020-3 OM1, DRAC Centre, Orléans.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une bande bicolore rouge sur jaune limite en haut et en bas l'épisode de saint Nicolas (fig. 27). Elle surmonte en partie inférieure une bande de fleurons en quinconce verts et blancs sur fond noir séparé par une vague jaune. Enfin, une bande bicolore jaune sur rouge achève la frise décorative. En partie inférieure, elle sépare la scène d'une frise géométrique de quadrilobes et triangles blancs sur fond noir. Une deuxième bande bicolore jaune sur rouge achève l'ensemble. Le badigeon laissé en réserve constitue le fond de scène uniformément blanc.

Composition

Les deux anges se tiennent et esquissent des gestes en miroir (fig. 24). L'effet chiasmatique des vêtements, soit manteau vert sur tunique rouge à gauche et manteau rouge sur tunique verte à droite, individualise chaque ange. Les épées suivent la courbure de l'arc et mettent en évidence l'adaptation de la peinture à l'architecture. En dessous, la scène se fractionne en deux parties équilibrées : à gauche le juif et à droite la statue séparée par une colonne (fig. 27). Le peintre occupe l'espace par des formes étirées en hauteur telles que les colonnes, la silhouette élancée du juif et la statue posée sur un socle.

Drapés

Les drapés, mal conservés, laissent entrevoir des plis arrondis formés par la ceinture qui serre un tissu ample autour de la taille. Les manteaux et tuniques, assez larges, ne suivent pas les formes du corps et tombent droit. Le manteau de l'ange à droite s'achève en un pli ondoyant (fig. 24b).

Corps

Les mains se caractérisent par des doigts relativement allongés. L'absence d'ongles, de phalanges ou de lignes de la main renforce l'aspect lisse des mains. Un épais cerne noir délimite les figures.

Visages

Comme pour les mains et les corps, l'absence de rehauts pour créer le modelé du visage accentue l'aspect graphique de l'ensemble (fig. 28). Les chevelures blondes aux mèches vaporeuses et ondulées encadrent les visages. Les yeux en amande présentent une forme assez arrondie. Les pupilles en noir sont mobiles suivant l'endroit où se porte le regard du personnage. Le peintre colore l'iris en marron. Les sourcils s'étirent en une courbe fortement arquée dans le prolongement des arêtes du nez. La bouche quant à elle n'est guère rendue que par la lèvre supérieure marquée par la dépression du sillon labio-nasal et limitée latéralement par deux petits traits verticaux barrant les commissures ; au-dessous, une fossette indique le menton. Un demi-cercle assez haut forme l'oreille de l'évêque.

Frise végétalisée

Un faux appareil rouge reproduisant les claveaux orne les faces est et ouest de l'arc séparant la deuxième de la troisième travée du collatéral sud (fig. 7). Un gros point rouge souligné à sa base par un trait de même couleur marque le sommet de chaque trait rayonnant. En partie inférieure de ces traits, un petit trait surmonte un second point de dimension plus réduite, évoquant des colonnes à bases et chapiteaux soutenant des arcs. Au-dessus des faux claveaux, une ligne festonnée rouge sépare deux rouleaux. Une fleur de lys stylisée orne l'intérieur de chaque claveau et est reliée à la base des claveaux. L'intrados de l'arc est décoré d'une succession de feuilles végétalisées. Elles se présentent sous la forme de cœur blanc rempli de trois feuilles jaunes et vertes sur fond noir. Une bande bicolore rouge et jaune semée de perles blanches encadre l'ensemble.

COMPARAISONS

Les motifs de l'arc ne sont pas sans rappeler les cœurs ornés de palmettes de la collégiale Saint-Ours à Loches[38], sauf que les cœurs s'affrontent à Loches au lieu de se suivre (fig. 26b). Les motifs de Beaulieu-lès-Loches se rapprochent particulièrement des végétaux et cœurs suivant un axe vertical encadré de noir de la collégiale Saint-Mexme à Chinon[39] (fig. 26c). La bande bicolore jaune et rouge semée de perles blanches fait partie du vocabulaire ornemental courant du Moyen Âge.

DATATION

Véronique Legoux propose d'attribuer ces peintures au début du XIVe siècle en s'appuyant sur le style des figures et le chapeau à rabats du personnage de gauche[40]. Bérénice Terrier-Fourmy date cette campagne de la seconde moitié du XIIIe siècle en s'appuyant sur la comparaison de l'iconographie et du style avec le vitrail dédié à saint Nicolas de la cathédrale de Tours[41].

Le collatéral sud a été édifié à partir de la première moitié du XIIIe siècle. Les éléments stylistiques du décor ornemental de l'arc doubleau sont assez peu datant, car utilisés sur une longue période, mais cette peinture est à rapprocher des décors des collégiales Saint-Mexme de Chinon et Saint-Ours à Loches, datés de la fin du XIIIe siècle. Concernant les figures, le caractère gothique s'affirme par un traitement plus graphique qui privilégie avant tout le contour au détriment du modelé. Le traitement de la chevelure et des éléments décoratifs renvoie à la deuxième moitié du XIIIe siècle. Les deuxième et troisième campagnes présentent des caractéristiques stylistiques similaires et présentent par conséquent la même fourchette de datation. Les relations stratigraphiques avec la deuxième campagne de décor datée du milieu au dernier quart du XIIIe siècle amènent à attribuer les anges de la fin du XIIIe siècle. L'analyse du style, de l'iconographie et de la stratigraphie confirme l'attribution de cette campagne à la fin du XIIIe siècle, soit presque contemporain du vitrail dédié à saint Nicolas dans la cathédrale de Tours (1255-1267).

[38] Frise végétalisée, XIIe siècle, intrados, collatéral, collégiale Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire).
[39] Frise végétalisée, XIIIe siècle, intrados, collégiale Saint-Mexme, Chinon (Indre-et-Loire).
[40] LEGOUX, 1999, p. 16.
[41] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 36.

Figures



Fig. 1 : Photographie de la façade occidentale, église Saint-Laurent



Fig. 2 : Photographie des murs ouest et sud de la nef, vue du nord-est, église Saint-Laurent

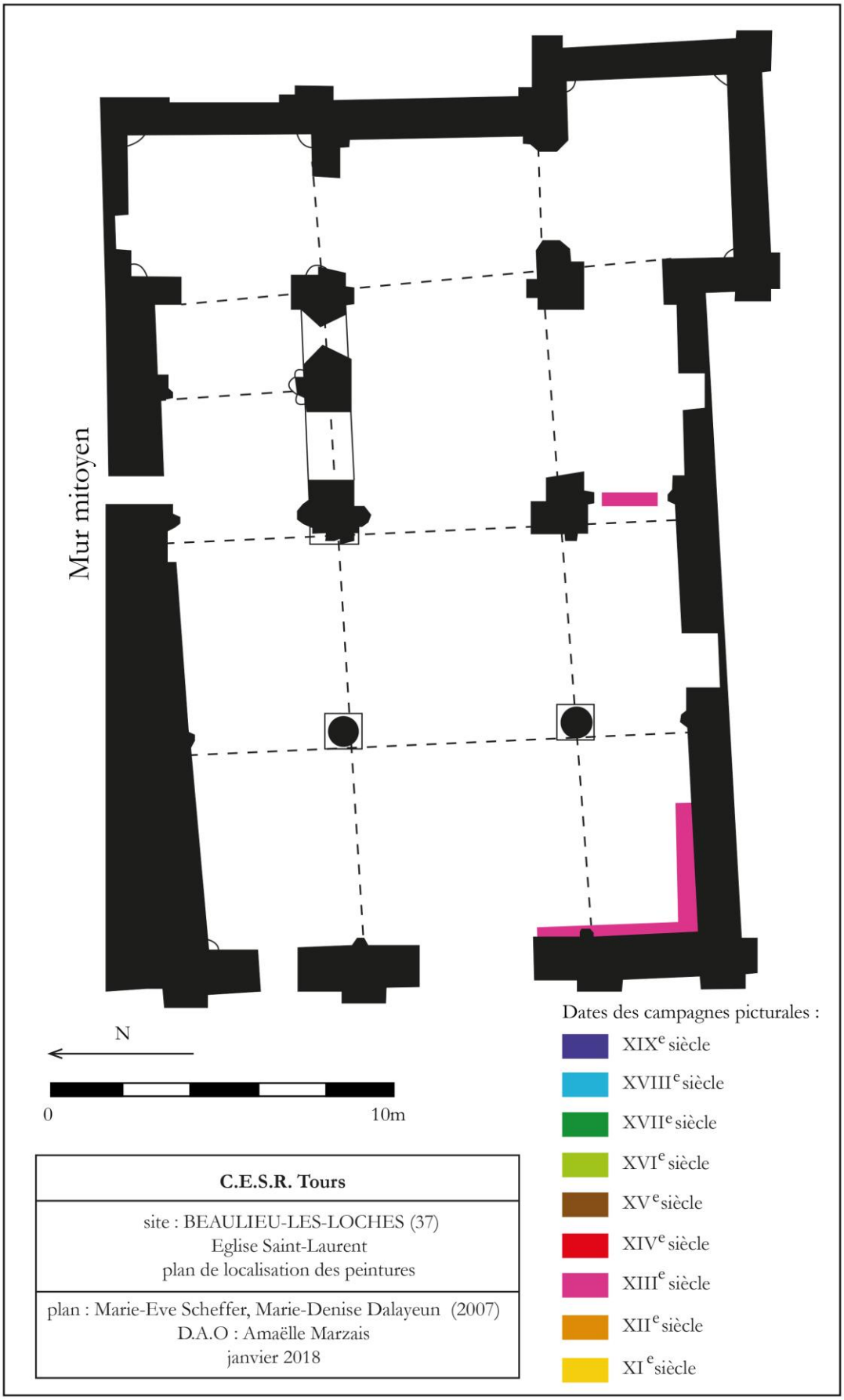


Fig. 3 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 4 : Photographie du mur sud



Fig. 5 : Photographie d'une croix de consécration (campagne 1), mur sud

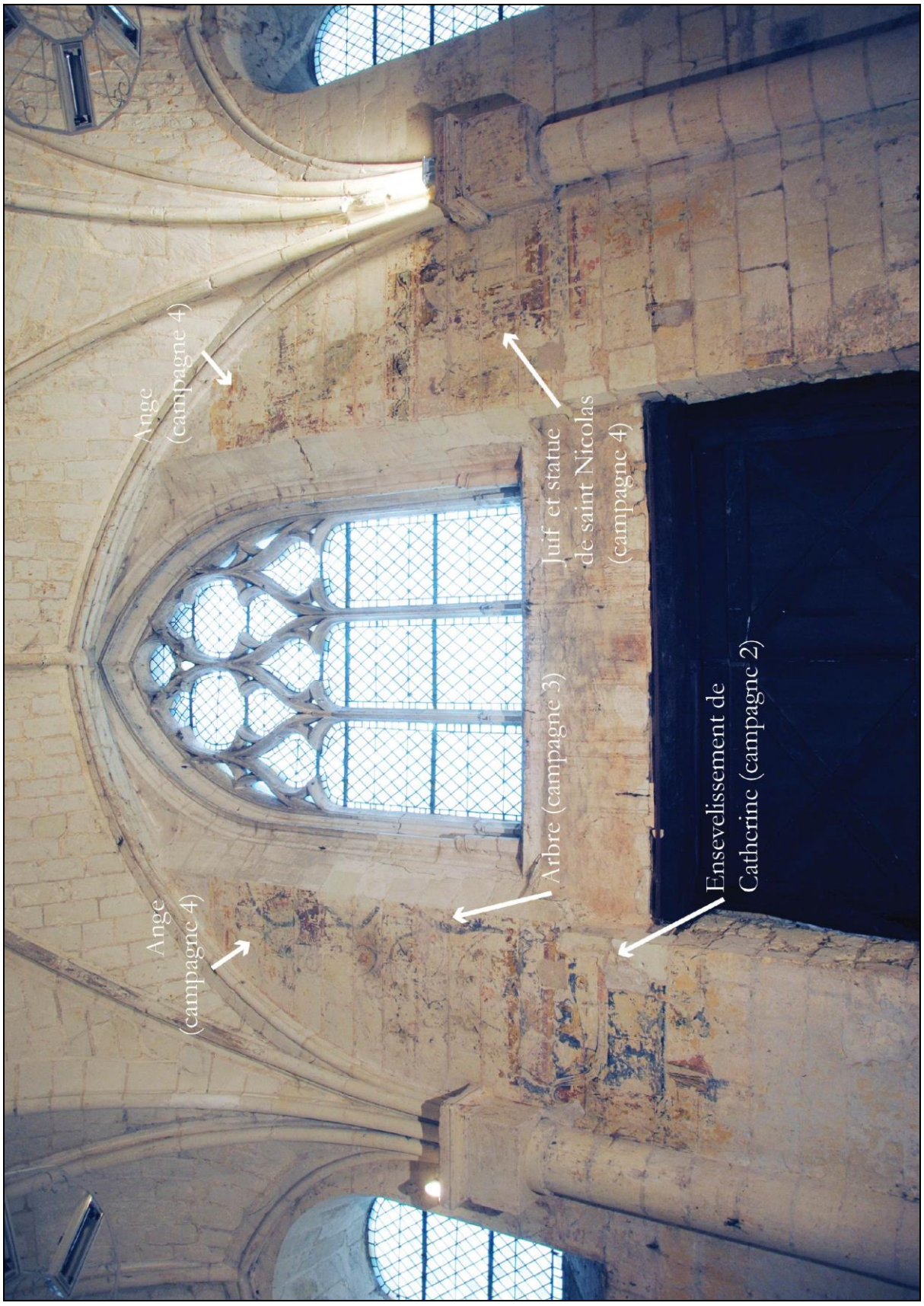
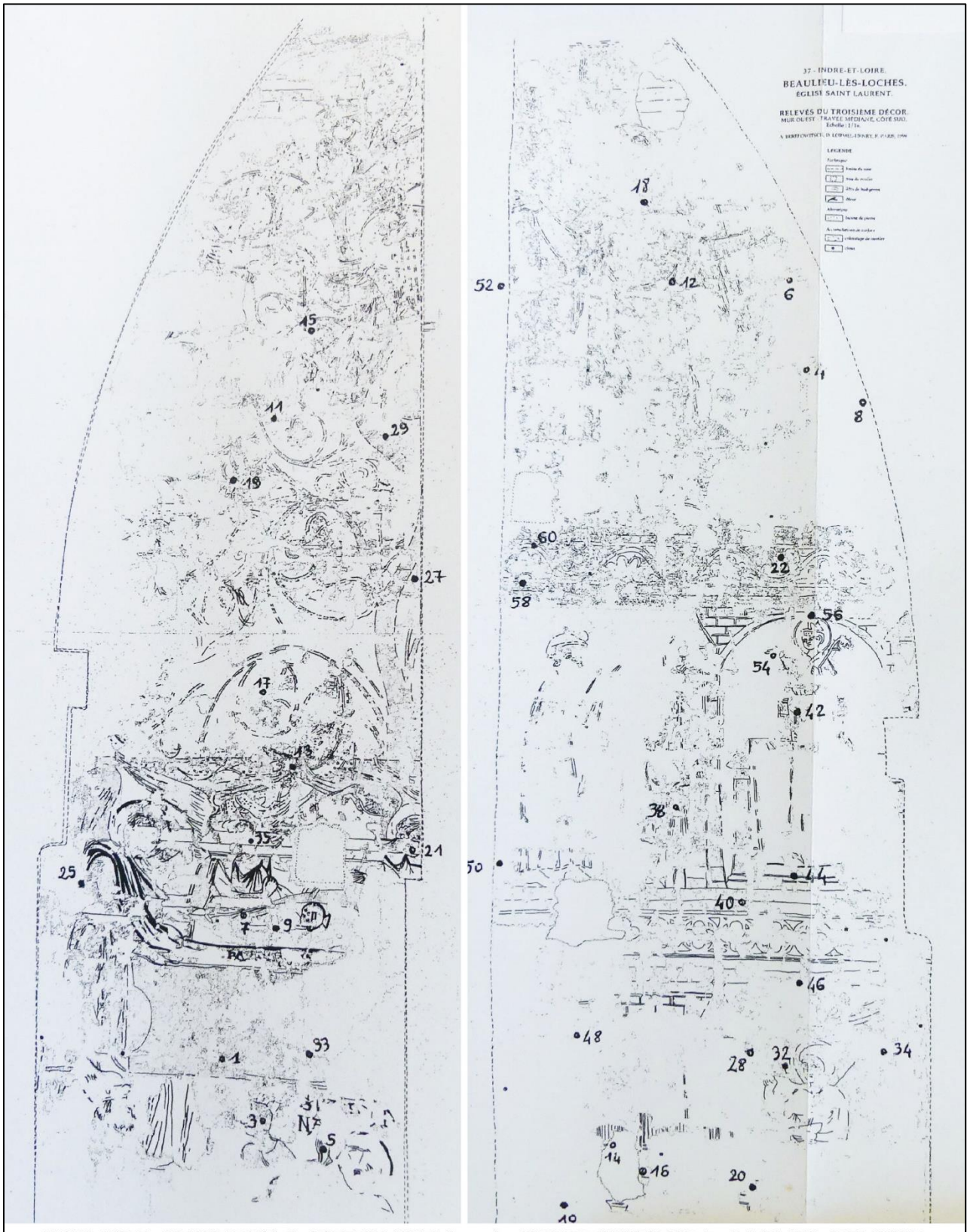


Fig. 6 : Photographie du mur ouest, nef



a : AUCLAIR I., MAUJARET C., TREILLOUX S, relevé des décors, 1999, calque, mur ouest, côté nord, nef

b : BERELOWITSCH A., LORMEL-HENRY D., PARIS E., relevé des décors (campagne 3), 1999, calque, mur ouest, côté sud, nef

Fig. 7 : Relevé des décors sur un calque, 1999, mur ouest



Fig. 8 : Photographie de l'arc doubleau, collatéral ouest

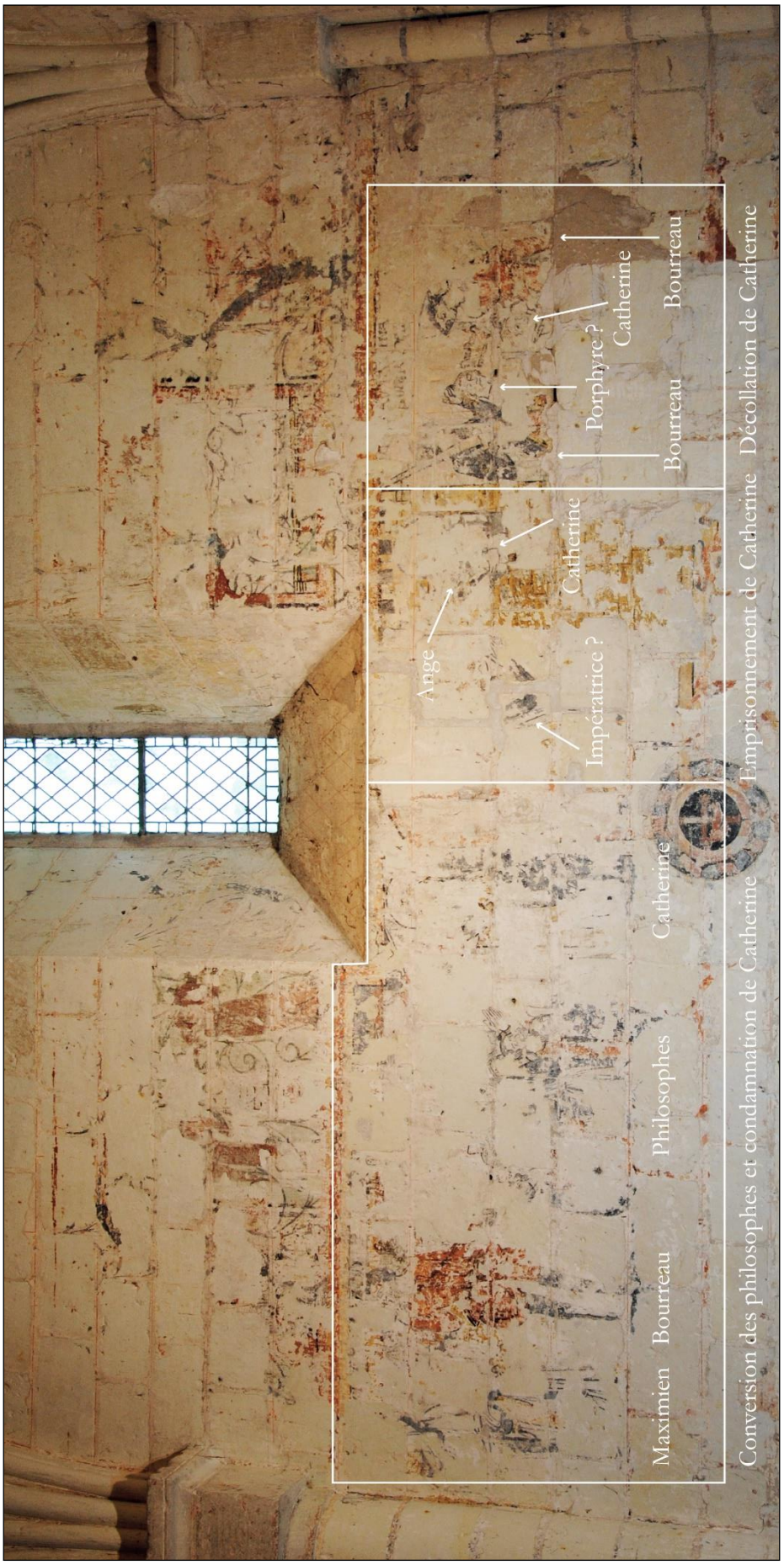


Fig. 9 : Photographie du Cycle du martyre de sainte Catherine, mur sud



Fig. 10 : Photographie de la Conversion des philosophes et de la Condamnation de Catherine, mur sud



Fig. 11 : Photographie de l’Emprisonnement de Catherine, mur sud



Fig. 12 : Photographie de la Décollation de Catherine et de Porphyre (?), mur sud



Fig. 13 : Photographie de la tête coupée de Porphyre (?), Décollation, mur sud



Fig. 14 : Photographie de la tête coupée de Catherine, Décollation, mur sud



a : Martyre de sainte Catherine, église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (37)

b : Dispute de sainte Catherine avec les docteurs païens, crypte, église Notre-Dame, Montmorillon (86) © Inventaire général, Région Nouvelle-Aquitaine

c : Martyre de sainte Catherine, chevet, église Saint-Barthélémy, Sauveterre-la-Lémance (47)© Inventaire général, ADAGP 2004

Fig. 15 : Planche comparative des représentations du Martyre de Catherine (campagne 2)



Fig. 16 : Photographie de l'Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud



Fig. 17 : Photographie des inscriptions sur le linceul, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud



Fig. 18 : Photographie du registre inférieur, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud



Fig. 19 : Photographie des inscriptions du registre inférieur, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud, nef



a : incisions préparatoires visibles en lumière rasante, linceul posé sur l'épaule d'un ange (campagne 2), mur ouest

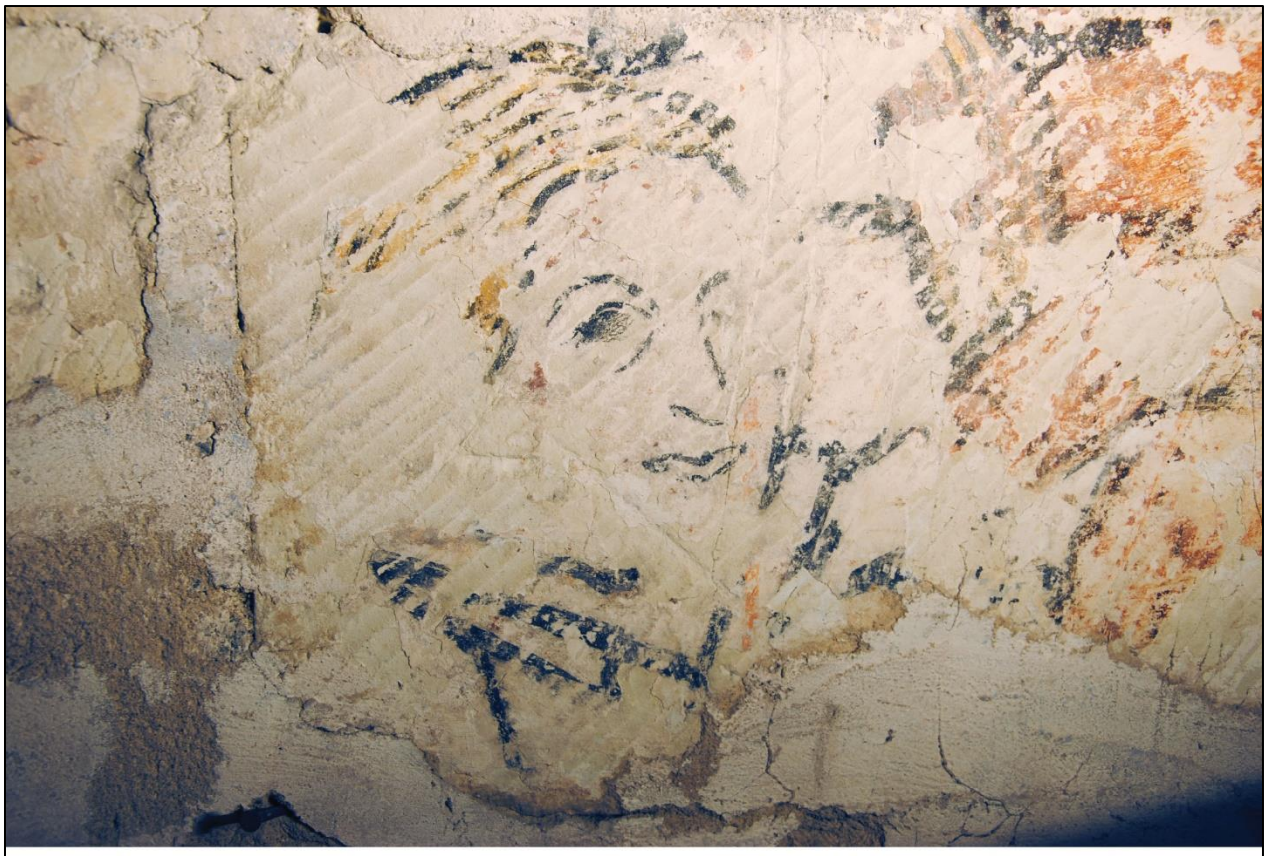


b : incisions préparatoires visibles en lumière rasante, aile d'un ange (campagne 2), mur ouest

Fig. 20 : Photographies des incisions préparatoires (campagne 2), mur ouest



Fig. 21 : Photographie des visages des philosophes, mur sud



a : visage de sainte Catherine, mur sud, nef



b : visage du bourreau, mur sud, nef

Fig. 22 : Photographie d'un visage de Catherine et du bourreau, mur sud



a : Martyre de Catherine (détail : philosophe), église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (37)

b : Crucifixion, chapelle, église Saint-Pierre-es-Liens, Sorigny (37)

c : Saint Jean-Baptiste en prière, baptistère Saint-Jean, Poitiers (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY-1991

Fig. 23 : Planche comparative des visages (campagne 2)



a : Ange, côté sud, mur ouest, nef

b : Ange, côté nord, mur ouest, nef

Fig. 24 : Photographies des deux anges (campagne 4), mur ouest



b : Destruction de la statue de saint Nicolas, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

c : Destruction de la statue de saint Nicolas, cathédrale Notre-Dame, Chartres (28)

a : Le juif devant la statue de saint Nicolas, nef, église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (37)

Fig. 25 : Planche comparative des représentations de la Destruction de la statue de saint Nicolas (campagne 4)



Fig. 26 : Planche comparative des frises végétalisées (campagne 4)



Fig. 27 : Photographie de l'Ange et du Juif avec la statue de saint Nicolas (campagne 4), côté nord, mur ouest

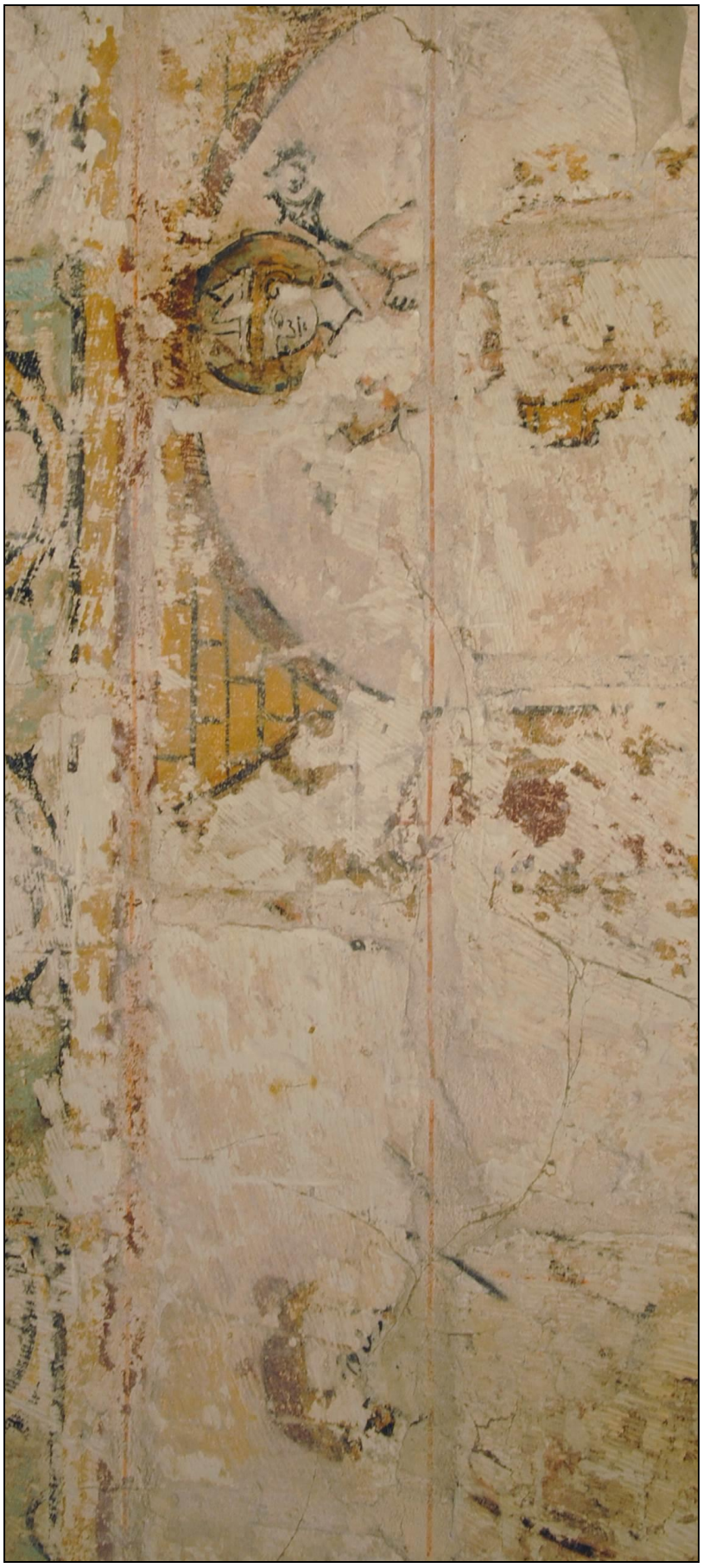


Fig. 28 : Photographie des visages du Juif et de saint Nicolas, mur ouest, côté nord

Cangey (37)

Église Saint-Martin

Protection : inventaire M. H. 21/04/1948

Historique

« Cangé », « Cangy » ou « Cangey » selon les chartes et les cartes était un prieuré-cure dépendant de l'abbaye de Notre-Dame-de-Bourmoyen à Blois[1]. La localité de Cangy apparaît dans plusieurs chartes concernant l'abbaye de Fontaines-les-Blanches : en 1184, elle figure dans une des chartes de Hugues, seigneur d'Amboise et, en 1209, dans une donation faite par Renaud de Chanteloup à l'abbaye de Fontaines[2].

Architecture

Le plan basilical se compose d'une nef à vaisseau unique rythmée par des baies étroites et en plein cintre (fig. 1). La nef est entièrement recouverte d'un crépi récent, à l'intérieur comme à l'extérieur, mais Casimir Chevalier indique en 1869 que l'appareil se composait de moellons irréguliers de silex rangés horizontalement comme pour les églises d'Avrillé[3], Saint-Jean–Saint-Germain[4], Marray[5] ou encore Mazières[6], ce qui permet d'attribuer cette partie au XIe siècle[7] (fig. 2). Une travée supplémentaire, éclairée par deux baies en plein cintre, dont l'une est obstruée, est ajoutée autour de 1180[8] (fig. 3a, b). Une dernière travée et un chevet à pans coupés complètent l'ensemble en 1540, comme en témoigne l'inscription sculptée sur l'un des chapiteaux au sud (fig. 3c, d). Un lambris couvre l'ensemble à partir du XVIe siècle. La chapelle de la Vierge, construite vers 1650, flanque au nord la travée précédant le chœur. Le vestibule et la sacristie au sud, détruite au XIXe siècle, ont été ajoutés vers 1620[9] (fig. 4).

[1] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 15.
[2] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 15.
[3] Église Saint-Symphorien-les-Ponceaux, XIe-XIIe siècles, Avrillé-les-Ponceaux (Indre-et-Loire).
[4] Église Saint-Germain, fin du XIe siècle, Saint-Jean-Saint-Germain (Indre-et-Loire).
[5] Église Saint-Pierre, fin du XIe - début du XIIe siècle, Marray (Indre-et-Loire).
[6] Église Saint-Pierre, fin du XIe siècle, Mazières-de-Touraine (Indre-et-Loire).
[7] CHEVALIER, 1869, p. 107.
[8] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 15.
[9] CARRE DE BUSSEROLLE, 1977, p. 15.

Localisation

Les deux animaux musiciens qui décorent la baie ouest du mur sud de la nef sont les seuls vestiges de la première campagne picturale (XIe-XIIe siècles, fig. 5). L'obstruction de cette baie, avant son dégagement en 1996, explique d'une part son absence sur le plan de Denis Jeanson et Alain Robert dressé en 1975 et d'autre part l'excellent état de conservation de ces peintures. D'autres peintures attribuées au XIXe siècle ornent la totalité de la chapelle de la Vierge.

Rapport

LEGOUX Véronique, *Rapport de restauration des peintures murales de Cangey*, 1996 (rapport introuvable à la mairie, ADIL, DRAC).

Bibliographie

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 40-41.

Restauration

Les deux peintures médiévales ont fait l'objet d'une restauration par Véronique Legoux en 1998 à la suite de leur découverte en 1996.

Campagne 1 : Animaux musiciens

ICONOGRAPHIE

Dans l'ébrasement gauche de la baie, un bouc rouge de profil se dresse sur ses pattes arrière et joue de la flûte (fig. 6). En face, un lièvre jaune se reconnaît à ses grandes oreilles, son museau allongé et une silhouette élancée. Il est également peint de profil et se tient dressé sur ses pattes arrière. Il joue du tambourin en frappant la membrane avec un os (fig. 7). Comme le souligne Bérénice Terrier-Fourmy, si la source ayant servi aux peintures de Cangey n'est pas clairement identifiable, elle appartient certainement aux proverbes, dictons et fabliaux ayant joui d'un certain succès au Moyen Âge[10]. Le Roman de Renart fait intervenir Couart le lièvre qui apparaît également dans plusieurs fables d'Ésope et de Phèdre, tout comme le bouc mais jamais ensemble. Plusieurs représentations d'animaux musiciens dans l'enluminure, la sculpture ou la peinture murale attestent la fréquence de ce type de représentation dans le contexte religieux médiéval. Par exemple : un renard joue de la vièle à une poule dans la nef de l'église de

[10] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 40.

Plaincourault à Mérigny[11], un bouc se tient à côté d'une arcade à Angers[12], une scène du réfectoire de Saint-Fleury-sur-Loire emprunte son iconographie au texte d'Ésope[13] ou encore un bouc joue d'un instrument à vent dans l'église du prieuré-cure de Saint-Firmin-des-Près[14] (fig. 8).

Ces deux animaux musiciens, peints dans la nef, devaient avoir une visée moralisatrice. Le bouc incarne la lubricité depuis l'Antiquité[15] et est l'une des incarnations du démon à partir du XIIe siècle[16]. Pour Raban Maur, au IXe siècle, le lièvre craintif évoque les hommes qui craignent Dieu. Cependant, le lièvre de Cangey joue de la musique en dansant ce qui renverrait à la connotation négative du lièvre amoureux toute l'année, donc à la luxure[17]. Les figures des ébrasements de fenêtres évoquent également parfois la lutte du bien repoussant le mal vers l'extérieur comme le faune de l'église de Gourdon en Bourgogne (fig. 9).

TECHNIQUE

Une première couche irrégulière de mortier est directement posée sur la pierre appareillée et correspond à l'*arriccio*. Il est composé de chaux et de sable à gros grains avec des inclusions de charbon. Un enduit blanc et fin composé de chaux et de sable, l'*intonaco,* le recouvre et supporte la couche picturale. La structuration de l'enduit avec la pose d'un *arriccio* et d'un *intonaco* correspond à la réalisation d'une peinture sur enduit frais. Il s'agirait donc d'une fresque ou d'une technique mixte. La peinture sur enduit frais implique un travail par surfaces d'enduits raccordées entre elles. Cependant, la surface étudiée n'en présente pas et ses dimensions réduites laissent penser que le peintre aurait eu le temps de réaliser l'ensemble de l'ébrasement de la baie en une journée. D'autre part, l'enduit est particulièrement irrégulier et ne rétablit par totalement l'aplomb du mur (fig. 10). La bosse sous la double bande d'encadrement du bouc, au niveau de ses épaules, correspond à l'assise d'une pierre décalée par rapport au reste du mur, qui s'observe à l'extérieur (fig. 11). L'irrégularité de l'enduit s'explique donc par les inégalités prononcées du mur. Le peintre recouvre enduit l'enduit d'un badigeon blanc.

[11]Renard jouant de la vièle à une poule, deuxième moitié du XIIIe siècle, chapelle de Plaincourault, Mérigny (Indre).
[12]Bouc, quatrième quart du XIIe siècle, abbaye de Bénédictins Saint-Nicolas, Angers (Maine-et-Loire).
[13]Bouc, XIe siècle, réfectoire, abbaye de Saint-Fleury sur-Loire, Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret).
[14] Bouc, XIe-XIIe siècles, réfectoire, abbaye de Saint-Firmin-des-Près (Loir-et-Cher).
[15] VOISENET, 2000, p. 32.
[16] VOISENET, 2000, p. 88.
[17] DUCHET SUCHAUX, PASTOUREAU, 2002, p. 88.

Concernant l'exécution de la couche picturale, les bandes d'encadrement sont dessinées à main levée, car l'emploi du cordeau aurait probablement accentué l'irrégularité du mur. Le badigeon de fond, laissé en réserve, a été posé par de grands coups de pinceau allant de haut en bas (fig. 12). Sur le bouc, les coups de pinceau pour les aplats sont généralement appliqués du haut vers le bas tandis que, pour les rehauts, ils sont posés de la gauche vers la droite et généralement de l'extérieur vers l'intérieur (fig. 13).

La palette chromatique est restreinte au rouge, jaune, noir et blanc. Le peintre crée du relief en en fonçant les rehauts rouges du bouc. L'ordre de pose des couleurs est similaire pour les deux animaux. Le peintre commence par colorer les aplats rouges puis jaunes (fig. 12 ; fig. 14 : étapes 1 et 2). Il applique ensuite les rehauts rouge foncé, suivi des bandes d'encadrement qui soulignent la forme de la baie (fig. 14 : étapes 3 et 4). Sur l'intrados de l'arc, le peintre commence par poser les lignes droites servant à imiter des claveaux avant de peindre les festons, puis les perles, et enfin les deux courts traits perpendiculaires au claveau (fig. 15). Enfin, il achève sa composition en disposant quelques rehauts noirs avant de poser de rares rehauts blancs (fig. 14 : étape 5).

Style

Encadrement et fond de scène

Une bande jaune à liserés rouges souligne l'intérieur et l'extérieur de l'ébrasement. Une deuxième bande rouge, ponctuée de billettes blanches, s'y ajoute au niveau des ébrasements vers l'extérieur (fig. 15). De faux claveaux rouges, festonnés et rehaussés d'une perle entre deux courts traits, relient les deux bandes jaunes de l'intrados. Le fond de scène blanc est laissé en réserve.

Composition

Les animaux se cabrent dans chacune des embrasures afin d'occuper l'espace vertical. Ce procédé se retrouve couramment au Moyen Âge, la plupart du temps avec des saints peints en pied. Les deux animaux, placés symétriquement, se font écho par leurs postures et leurs dimensions identiques (fig. 5).

Anatomie

Un cerne délimite l'anatomie des deux animaux. Dans le cas du bouc, le peintre le rehausse de traits rouge plus foncé pour souligner son anatomie, accentuer sa gestuelle et créer le modelé (fig. 6, 13). Le peintre détaille la barbe, la touffe de poils sur son ventre et les sabots fendus. Le lapin bénéficie d'un traitement plus succinct.

COMPARAISONS

Les doubles bandes d'encadrement à perles appartiennent au vocabulaire courant de la peinture murale romane, sans exhaustivité : dans l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Lavement des pieds, milieu du XIe siècle), la crypte de la cathédrale de Limoges (vers 1100), la salle capitulaire de Saint-Rémy-le-Varenne (troisième quart du XIIe siècle) et dans l'église de Broc (vers 1170-1190).

DATATION

Le vocabulaire ornemental et le sujet représenté permettent à Bérénice Terrier-Fourmy de situer l'exécution de cette campagne pendant la période romane, probablement au cours du XIIe siècle[18].

La nef de l'église de Cangey a vraisemblablement été construite au cours du XIe siècle. La technique mixte issue de la fresque s'emploie jusqu'au début du XIIIe siècle. Plusieurs éléments renvoient au vocabulaire de la peinture romane : l'emploi de la technique mixte, l'encadrement, ainsi que le traitement du modelé apporté par des rehauts colorés et tranchés. Les animaux qui dansent au son de leur propre cacophonie apparaissent fréquemment entre les XIe et XIIIe siècles, particulièrement dans les Bestiaires et Fabliers[19]. Si le bouc musicien de l'église du prieuré-cure de Saint-Firmin-des-Près[20] peut servir de comparaison iconographique, la qualité de la conservation de cette peinture en fait un exemple rare (fig. 8). La mise en œuvre, sans décor sous-jacent, incite à penser que ces animaux sont contemporains de l'édification de l'église et qu'ils pourraient être attribués au XIe siècle, même si une datation plus tardive reste tout à fait envisageable. Une datation des charbons présents dans l'enduit serait profitable.

[18] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 40.
[19] DEBIDOUR, 1961, p. 254.
[20] Bouc, XIe-XIIe siècles, réfectoire, abbaye de Saint-Firmin-des-Près (Loir-et-Cher).

Figures



Fig. 1 : Photographies de la nef (intérieur et extérieur)



Fig. 2 : Photographies des églises de Mazières-de-Touraine, Avrillé-les-Ponceaux et Saint-Jean–Saint-Germain (37)



a : photographie la dernière travée de la nef (vers 1180), mur sud

b : photographie des chapiteaux de la dernière travée de la nef (vers 1180), côté nord

c : photographie du chœur

d : photographie d'un chapiteau du chœur (1540)

Fig. 3 : Photographies de la travée datant de 1180 de la nef et du chevet

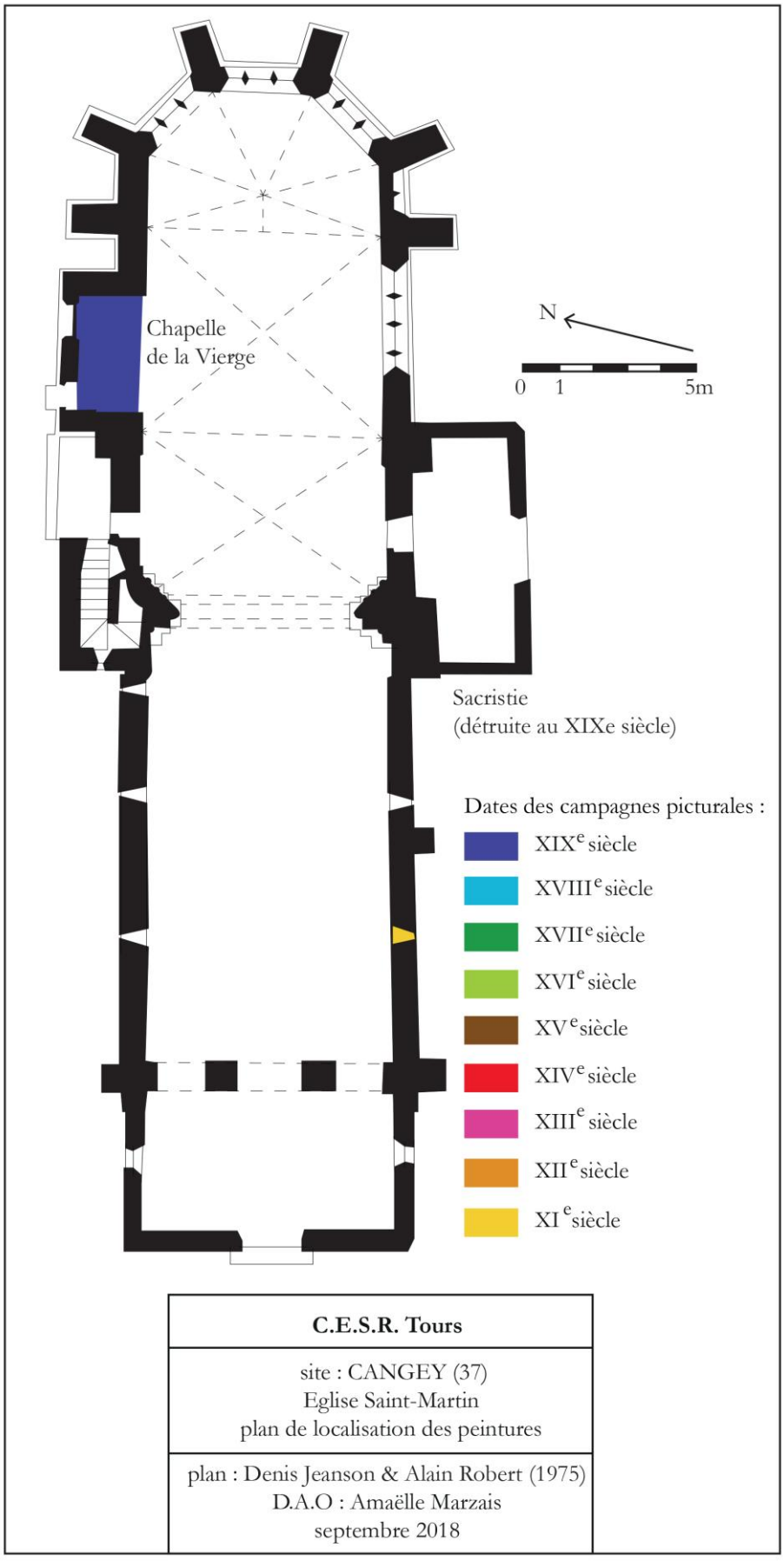


Fig. 4 : Plan de localisation des peintures murales



Fig. 5 : Photographies des peintures de la baie



Fig. 6 : Photographie du bouc



Fig. 7 : Photographie du lièvre

a : Bouc jouant de la flûte, réfectoire, abbaye de Saint-Firmin-des-Près (41) © C. DAVY
b : Renard jouant de la vièle, nef, chapelle de Plaincourault, Mérigny (36) © CESCM-COURBIERES-DURAND
c : Bouc jouant de la flûte, réfectoire, abbaye Saint-Nicolas, Angers (49) © C. DAVY

Fig. 8 : Planche comparative d'animaux musiciens



Fig. 9 : Photographie d’un faune, église Notre-Dame-de-l’Assomption, Gourdon (Lot) © Anonyme



Fig. 10 : Photographie de l'irrégularité de l'enduit



a : photographie d'une pierre appareillée, première baie orientale de la nef, mur sud

b : photographie de l'irrégularité de l'enduit occasionnée par la pierre appareillée, première baie orientale de la nef, mur sud

Fig. 11 : Photographies de l'irrégularité de l'enduit occasionnée par l'appareillage



Fig. 12 : Photographie avec les phases de mise en œuvre (lièvre)



Fig. 13 : Photographie des rehauts rouges (bouc)

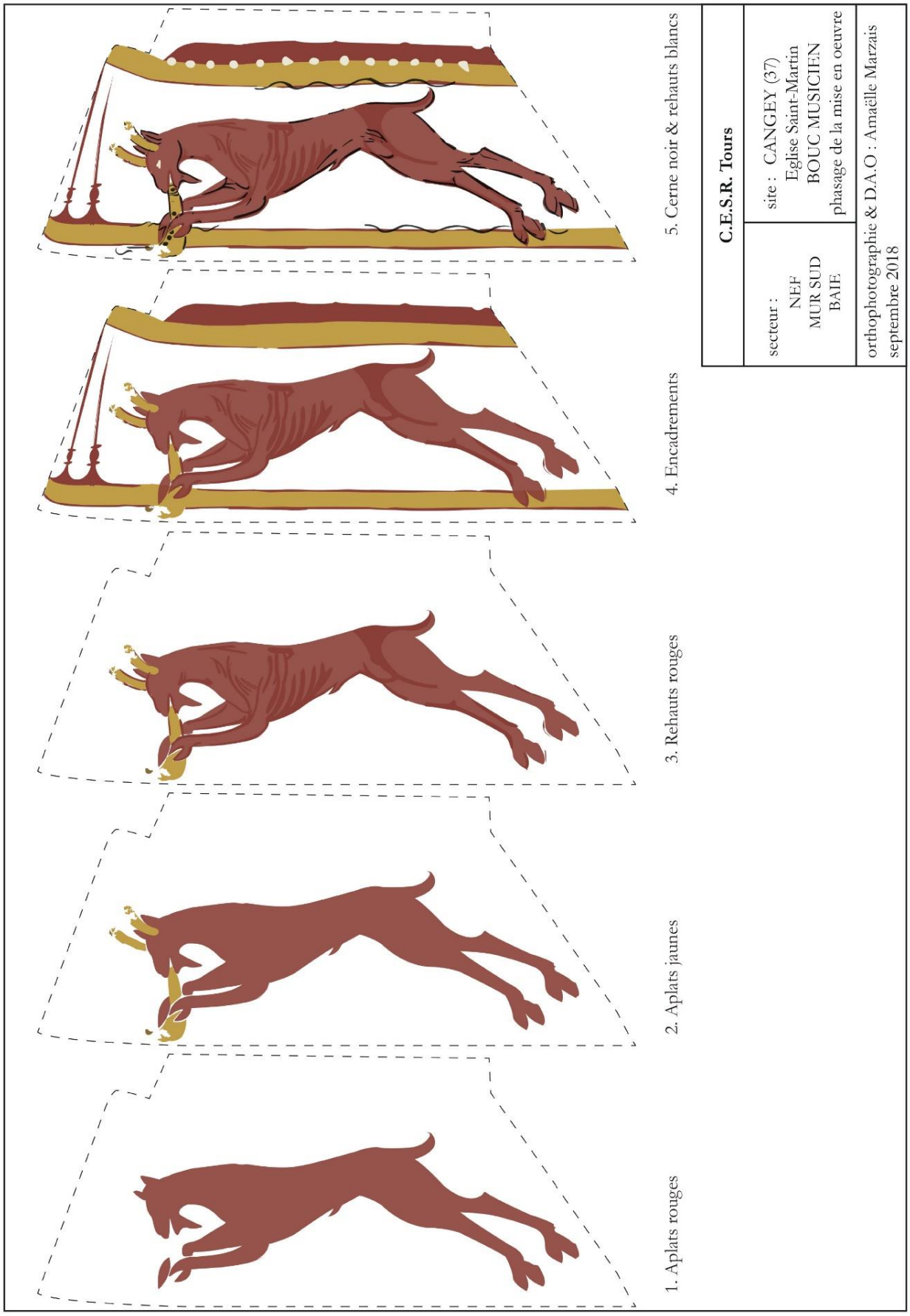


Fig. 14 : Relevé du phasage de la mise en œuvre



Fig. 15 : Photographie des claveaux peints

Chinon (37)

Chapelle Sainte-Radegonde

Protection : classement M. H. 08/06/1967

Historique

La chapelle Sainte-Radegonde se situe à flanc de coteau au-dessus de la Vienne et à l'est du château de Chinon. Selon Grégoire de Tours, au VIe siècle l'ermite Jean le Reclus vivait dans cette grotte. Il aurait reçu la visite de Radegonde reine des Francs et épouse de Clotaire. Le tombeau de l'ermite creusé dans la roche fit l'objet de nombreux pèlerinages. Les autres sépultures abritaient les corps des autres ermites qui lui succédèrent, sépultures qui furent par la suite saccagés par les Huguenots. À la fin du XIIe siècle, la chapelle de pèlerinage fut agrandie en avant du rocher soit pour contenir plus de fidèles, soit à la suite de l'effondrement partiel du ciel de roche. La plus ancienne mention écrite de l'édifice date de 1249[1]. En 1643, le chanoine Louis Breton fait exécuter des peintures murales sur le thème de la vie de sainte Radegonde et de saint Jean. M. Grandin de Tours les relève et les restaure en 1879. À la Révolution, un propriétaire privé achète l'ensemble et le fait entièrement restaurer. La peinture de la « Chasse royale » est mise au jour en août 1964 par Jean Zocchetti[2].

Architecture

La chapelle comporte deux nefs chacune terminée par une abside en cul-de-four. La plus ancienne au nord est troglodytique (fig. 1) tandis que l'autre nef au sud, édifiée à la fin du XIIe siècle, était initialement couverte (fig. 2). , Les quatre piliers la nef troglodytique furent posés lors de la surélévation du ciel de voûte : deux au centre et deux autres à la jonction des deux nefs. Le tombeau de l'ermite Jean est construit à l'extrémité orientale de la nef septentrionale (fig. 1b). Deux chapelles flanquent la partie nord de la nef septentrionale. Celle à l'est est dédiée à saint Mexme (fig. 1b) et l'autre à l'ouest à sainte Radegonde (fig. 3).

Localisation

[1] LORANS (dir.), 2006, p. 508.
[2] HERON, 1965, p. 483.

Plusieurs campagnes de décors s'échelonnent dans la nef septentrionale (fig. 4). La première se compose d'une guirlande végétale jaune sur la paroi occidentale de la chapelle Saint-Mexme (campagne 1, fig. 5). La deuxième consiste en une « Chasse royale » peinte sur le mur nord de la nef septentrionale à proximité du tombeau de Jean avec quelques vestiges de représentation d'eau vive et d'un fragment de bateau sur l'intrados de l'arc de la chapelle Saint-Mexme (campagne 2, fig. 6). Un ange, partiellement recouvert par des peintures postérieures, décore la voûte de la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 3, fig. 7). Une scène aux couleurs blanches et orangées peinte dans l'abside devait consister en un Christ en majesté au regard de son emplacement et de la reprise du XIXe siècle (campagne 4, fig. 8b). La rénovation de l'enfeu intervient au XVe siècle avec la pose de rouge sur les murs ouest et nord de la nef (campagne 5, fig. 1b). Un homme barbu se devine sous la peinture du XVIIe siècle dans la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 6, fig. 9). Au XVIIe siècle, une « Légende de sainte Radegonde et de saint Jean » décore les murs de la chapelle dédiée à la sainte, accompagnée d'un semi d'étoiles orange sur fond bleu ou blanc sur la voûte (campagne 7, fig. 3). Le semi de la voûte de cette chapelle est recouvert au XIXe siècle par un semi d'étoiles jaunes sur fond bleu (fig. 3). Un Christ en majesté est peint dans l'abside (campagne 8, fig. 8a).

Rapports

GODIN Rosalie, « Chinon (37), chapelle Sainte-Radegonde, pré-rapport : sondages avril-mai 2006 », Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 21p.

GODIN Rosalie, « Chinon (Indre-et-Loire), chapelle Sainte-Radegonde, peinture rupestre, paroi nord, Interventions conservatoires sur la peinture romane "Cortège royal" », Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2008, 29p.

GODIN Rosalie, « Chinon (37), chapelle Sainte-Radegonde, peintures rupestres de la chapelle Saint-Mexme et la Légende de sainte Radegonde, interventions d'urgence », Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2011, 37p.

MARZAIS Amaëlle, « Rapport de prospection thématique et résultats des analyses : peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et de la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) », Service Régional de l'Archéologie du Centre – Val de Loire, 2019, 30p.

PLUTINO Alice, RICHARD Noël, « Results of the analysis made on the roman painting, chapel Sainte Radegonde, Chinon », rapport du laboratoire XLIM (UMR CNRS 7252), archive du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2017, 51p.

Bibliographie

AURELL Martin, « L'art comme propagande royale ? Henri II d'Angleterre, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », *Performing Power through Visual Narrativity in Late Medieval Europe: an Interdisciplinary Approach*, 21e colloque international IRCLAMA, Porec, *Hortus artium medievalium*, 21, 2015, p. 22-40.

CLOUAS Ivan, « Les peintures murales de Sainte-Radegonde de Chinon. À propos d'un article récent », *Cahier de Civilisation médiévale*, 1999, p. 398.

GARNIER François, « Un fragment de fresque de Chinon à la chapelle Sainte-Radegonde », *Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux*, Art sacré, 1999, p. 117-118.

HERON Albert, « Découverte de peintures murales à la chapelle Ste-Radegonde de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, VI, 9, 1965, p. 481-488.

HERON Albert, « La chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde », *Archeologia*, 1965, p. 81-86.

KENAAN-KEDAR Nurith, « Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité. Les peintures murales commémoratives de Sainte-Radegonde de Chinon », *Cahier de Civilisation médiévale*, 1998, p. 318-330.

KLEIMAAN Dorothée, GARCIA Michel, « Les peintures murales de Sainte-Radegonde de Chinon. À propos d'un article récent », *Cahier de Civilisation médiévale*, 1999.

NILGEN Ursula, « Les Plantagenêts à Chinon. À propos d'une peinture murale dans la chapelle Sainte-Radegonde », *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, 1999.

THIBOUT Marc, « À propos des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », *Bulletin Monumental*, 1967, p. 138.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire, peintures murales médiévales en Touraine*, Chambray-lès-Tours, CLD, 2002, p. 46-47.

TROCME Suzanne, « Remarques sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, VI, 10, 1966, p. 542-549.

TROCME Suzanne, « Recherches sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, 7, 2, 1968, p. 182-185.

VOYER Cécile, « Les Plantagenêts et la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon : une image en débat », *Revue 303*, 2004, p.187-193.

Restauration

En 2006, la restauratrice Rosalie Godin effectue plusieurs les sondages dans l'ensemble de l'édifice avant d'intervenir en 2008 uniquement sur la Chasse royale puis en 2011 sur les peintures des chapelles Saint-Mexme et Sainte-Radegonde.

Campagne 2 : Chasse royale

ICONOGRAPHIE

Cinq cavaliers se dirigent au pas vers le chœur de l'église. Le premier en tête porte une couronne en or incrustée de pierreries sur des cheveux blonds tressés (fig. 10). Les traits du visage ont en grande partie disparu. Il porte un bliaud vert ajusté et une cape jaune doublée de vair agrafée à l'épaule. Un garde-bras à croix rouges sur fond blanc enserre son bras droit. Le roi esquisse un geste de parole ou de désignation de sa main droite avec l'index levé. Son autre main tient les rênes rouges nouées entre elles à leurs extrémités. Le tapis et la selle richement ornés reflètent le statut du cavalier. Le roi monte un cheval blanc pommelé de bleu. Si l'identification des personnages reste incertaine, il s'agit vraisemblablement d'un épisode de la vie des Plantagenêt[3]. Henri II en tête se reconnaît à ses attributs masculins tels que la barbe ainsi que les cheveux longs tressés et royaux par le port de la couronne, la richesse des étoffes et la cape nouée sur l'épaule.

Les deux personnages suivants chevauchent côte à côte (fig. 11). Le premier dont le visage est encadré par une chevelure blonde tombant au niveau du cou monte un cheval marron. Contrairement aux autres chevelures claires, les traits qui dessinent les mèches sont noirs plutôt que rouge. Ce personnage est également le seul à chevaucher tête nue. Les vêtements paraissent similaires à ceux des autres, à savoir un bliaud et une cape dont les deux pans sont liés au niveau de l'épaule droite par une broche. En revanche, les drapés retombent sobrement contrairement aux autres personnages. Les petits motifs circulaires blancs qui se détachent du fond de la tunique ou de la robe évoquent ceux de sainte Valérie sur la chasse de Limoges[4] (vers 1170-1172, fig. 12).

[3] VOYER, 2014, p. 187.

[4] Châsse de sainte Valérie, cuivre, or et émaux, 16,5 x 29,2 cm, atelier de Limoges, vers 1170-1172, Londres, Bristish Museum.

Si la forme et les broderies de la robe rappellent celles de sainte Valérie, ses manches sont longues et fendues au niveau du poignet alors qu'elles sont resserrées à Chinon. La posture du cavalier et de sa monture est similaire à celle du roi. La main droite est levée paume ouverte comme en réponse aux propos du roi. Les deux cavaliers paraissent dialoguer entre eux.

Les trois derniers personnages forment un deuxième groupe distinct qui converge vers le cavalier ou fauconnier. Le premier, couronné, se tourne vers l'arrière et tend sa main ouverte non gantée vers le cavalier se trouvant à l'arrière (fig. 13). Il s'adresse au fauconnier qui lui tend un rapace posé sur sa main gantée. Le cinquième cavalier légèrement en retrait ferme la marche. Il lève sa main droite en un signe d'allocution similaire à celui du roi en tête. Tous les cavaliers portent un manteau doublé de vair à l'exception du deuxième cavalier avec le bliaud ou la robe ornée, dont la doublure n'est pas visible. Le vair est une fourrure qui connote des personnages saints ou aristocratiques, masculins ou féminins puisqu'on en trouve des représentations sur les enluminures du Psautier dit de saint Louis[5], du Psautier Bute[6] ou du Codex Manesse[7] (fig. 14).

La présence d'attributs évoquant la chasse tels que les pics, cors et chiens se retrouve dans la chapelle Saint-Gervais des Roches-L'évêque[8] (fig. 15b). Dans les deux cas, les chevaux se ressemblent et la cavalcade est conduite par un roi. Néanmoins, dans la chapelle Saint-Gervais il sonne du cor et pointe son index probablement vers le gibier. Au Lorroux-Bottereau[9], les chiens courent entre les jambes des chevaux comme à Saint-Gervais et le personnage de tête, qui n'est pas le roi, sonne le cor (fig. 15c). Les chiens, soit qu'ils aient disparu, soit qu'ils n'aient jamais été représentés, ne figurent pas dans la peinture de Chinon. La figuration de Chinon est plus elliptique et amène à s'interroger sur sa dimension symbolique.

Nurith Kenaan-Kedar reconnaît Aliénor (1122-1204) sous les traits du deuxième personnage couronné avec, derrière elle, ses deux fils Richard Cœur de Lion (1157-1199) lui tendant le faucon puis Henri le Jeune (1155-1183).

[5] Indiscrétion de l'épouse de Samson, Psautier dit de saint Louis, maître de Noah, f. 57v, 1270-1274, Département des manuscrits, Latin 10525, BnF, Paris.
[6] Femme avec miroir, Psautier Bute, France du Nord, 1270-1280, reproduit dans BRUNA, DEMEY, 2018, p. 55.
[7] Meister Johannes Hadlaub remettant un Liederhandschrift à Élisabeth de Wetzikon, Codex Manesse, f. 371r, vers 1300-1340, Cod. Pal. germ. 848, Universitätsbibliothek Heidelberg, Zürich.
[8] Chasse, XIIe-XIIIe siècle, chapelle Saint-Gervais, Roches-L'évêque (Loir-et-Cher).
[9] Chasse de saint Gilles, vers 1170, nef, prieuré Saint-Gilles puis Saint-Laurent, Le Loroux-Bottereau (Loire-Atlantique).

À ses côtés il identifie Jeanne (1165-1199), la fille d'Aliénor, et en tête son époux le roi Henri II (1133-1186) menant Aliénor en captivité au château de Chinon. Aliénor serait figurée sous les traits d'une femme mûre, pourtant rien sur son visage ne la distingue des autres personnages et aucun rehaut supplémentaire ne la vieillit. Aucune proximité formelle ne se remarque entre la représentation d'Aliénor dans la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers (entre 1158 et 1173) et les gisants de Fontevraud (avant 1204) dont les visages et les mains ont été refaits lors de la restauration (fig. 15).

Nurith Kenaan-Kedar lit cette image peinte dans un lieu de culte dédié à sainte Radegonde par la symbolique de l'association : une reine sainte qui a quitté son époux Clotaire pour mourir au monde qu'il compare à une reine prisonnière de son époux contrainte à l'exil. Mais elle s'attarde surtout sur la captivité de la reine sous le patronat d'une sainte protégeant les prisonniers, car Aliénor est emprisonnée à plusieurs reprises à Chinon[10]. Jean Flori pense que cette peinture illustrerait les adieux de la reine à ses enfants et la passation de pouvoir à Richard à travers le faucon, emblème d'Aliénor et du futur duc d'Aquitaine[11]. Cependant, le faucon ne se tourne pas vers Richard, mais vers la tête couronnée qui ne porte pas de gant et ne peut donc pas accueillir le rapace. De plus, Jean Flori et Ivan Cloulas rappellent que Jeanne n'a que neuf ans au moment de la séparation en 1174 et aucune enfant n'accompagne le groupe[12].

Ivan Cloulas et Ursula Nilgen identifient un épisode de la vie des Plantagenêts, mais sans Aliénor, car tous les personnages présentent une morphologie masculine avec le même type de vêtement et de coiffures[13]. Les cheveux longs ne sont pas l'apanage des femmes à la cour de la fin du XIIe siècle, qui portent souvent un voile et un diadème au-dessus. La coiffure n'est donc pas forcément un critère discriminant. En effet, le roi est barbu et donc indéniablement masculin et porte la même coiffure que les autres personnages. Ursula Nilgen identifie Henri II en tête d'un cortège composé de ses quatre fils. Henri le Jeune, couronné roi d'Angleterre en 1170 chevaucherait en deuxième. À côté, au premier plan, Jean sans Terre serait représenté sous les traits d'un adolescent tête nue, car n'ayant pas encore reçu son héritage territorial. Il se tiendrait directement derrière Henri II, car il aurait été son préféré. Le fauconnier serait Richard Cœur de Lion ou Geoffroi et les deux derniers cavaliers, les autres frères présentés comme des ducs coiffés d'un bonnet. Les cinq cavaliers se dirigeraient symboliquement vers le lieu le plus sacré

[10] KENAAN-KEDAR, 1998, p. 318-330 ; VOYER, 2014, p. 188.
[11] FLORI, 2004, p. 161-165.
[12] KLEIMANN, GARCIA, CLOULAS, KENAAN-KEDAR, 1999, p. 397-399.
[13] FLORI, 1999, p. 496 ; KLEIMANN, GARCIA, CLOULAS, KENAAN-KEDAR, 1999, p. 398.

de l'édifice et la peinture témoignerait de leur but commun : la visite du sanctuaire près du château de Chinon[14].

Martin Aurell souligne qu'aucune figure ne porte d'attribut religieux ou n'adopte une attitude dévotionnelle ce qui peut sembler surprenant dans un lieu sacré. Aliénor faisait preuve de dévotion envers sainte Radegonde d'une part parce qu'elle avait libéré des prisonniers et d'autre part parce qu'elle avait, elle aussi, vécu écartée de son mari. À cela s'ajoute la visite de Radegonde à Jean le Reclus dans la grotte chinonaise alors qu'Aliénor est emprisonnée à Chinon en 1173. Aliénor aurait pu commander cette peinture pour orner la nef de l'ermitage devenu chapelle[15]. Martin Aurell renforce son argumentaire en soulignant le lien entre acte de dévotion et épisode de la vie d'Aliénor, personnage central de la scène[16].

S'il semble encore difficile de comprendre cette peinture incomplète, plusieurs éléments sont à souligner : le cavalier avec le faucon est le seul à porter un gant donc aucun autre ne peut le tenir. Son cheval est le seul à porter un poitrail. Ces deux éléments participent à son individualisation et soulignent l'importance de ce cavalier dans cette scène. Les ongles du cavalier tête nue sont rehaussés de blanc (fig. 16). Cependant, les doigts des autres personnages sont repliés ou en mauvais état ce qui ne permet pas de retenir les ongles comme critère discriminant. Les gestes occupent une place importante dans cette peinture, chacun tient les rênes de sa main gauche et effectue un geste d'allocution ou de désignation de l'autre. Ce n'est donc pas une simple chevauchée qui est figurée, mais bien un dialogue auquel chacun participe. Le port de tête des chevaux et l'orientation de leurs oreilles paraissent être liés à l'attitude de leurs cavaliers.

Technique

Un mortier grossier de chaux et de sable (*arriccio*) est appliqué en couche d'épaisseur inégale sur la roche pour rétablir l'aplomb du mur. Il est laissé rugueux favoriser l'accroche mécanique de l'enduit blanc (*intonaco*) plus fin dans sa granulométrie et dans sa pose. La couche picturale repose sur cet enduit. La structuration de la peinture ainsi que le travail en *pontate* suggèrent l'emploi de la fresque (fig. 17). Mais l'usure de certains rehauts indique qu'ils ont été posés sur enduit sec avec apport d'un liant. Il s'agit donc vraisemblablement d'une technique mixte. L'enduit du mur recouvre celui du plafond au niveau de la double bande d'encadrement ce qui

[14] Voyer, 2014, p. 189.
[15] Aurell, 2015, p. 39.
[16] Aurell, 2015, p. 40.

indique que les peintres ou maçons ont recouvert dans un premier temps le plafond avant d'enduire la paroi en commençant par le haut du mur (fig. 17, 18).

L'empreinte d'une cordelette au-dessus des personnages sert à marque la limite inférieure de la bande horizontale d'encadrement rouge. De nombreuses traces de pinceau forment des stries sur la peinture. Les traits et aplats des personnages sont le plus souvent posés par des gestes allant du haut vers le bas et en oblique de la droite vers la gauche (fig. 19). Le peintre qui a réalisé ces aplats était donc vraisemblablement droitier[17]. Les spirales sur la robe des chevaux sont réalisées selon un geste partant de l'intérieur vers l'extérieur (fig. 20). Les traces de pinceaux des aplats recouvrent le tracé ayant servi à détourer la forme à colorer. Les contours doivent être nets donc réalisés en premier pour éviter les débordements puis peindre plus rapidement les aplats. La largeur et la forme des traits permettent d'identifier plusieurs tailles et types de pinceaux. Un pinceau fin à poils souples sert pour les traits des visages, des cheveux, des crinières et certains rehauts verts. Un pinceau moyen à poils souples permet de tracer les rehauts noirs des tissus. Enfin, une brosse plate plus large à poils durs permet de brosser les grandes plages colorées.

La gamme chromatique très riche se compose de rouge, jaune, vert, bleu, noir et blanc. Ces couleurs mélangées donnent des tons intermédiaires tels que le bleu clair, gris bleuté, vert foncé, prune, orange clair et beige clair. Ces couleurs correspondent aux pigments suivants : lapis-lazuli, ocre jaune, ocre rouge, malachite, terre verte, noir de vigne et craie ou chaux[18]. Le peintre pose en premier le dessin préparatoire rouge aux endroits clefs de la composition (fig. 21 ; fig. 22 : étape 1). Le jaune est appliqué en sous-couche pour les carnations et les aplats verts (fig. 22 : étape 2). Le peintre colore ensuite les carnations recouvertes au niveau du cou et des cheveux par les aplats colorés des tissus, cheveux et objets (fig. 22 : étapes 2 et 3 ; fig. 23). L'épais cerne noir ne permet pas de déterminer le phasage plus précis des plages colorées des tissus, cheveux et objets. Le peintre pose ensuite les rehauts verts et bleus puis rouges (fig. 22 : étapes 5 et 6 ; fig. 23 : étape 7). Le cerne noir délimite les figures (fig. 23 : étape 8). Enfin, les lumières en blanc soulignent les reliefs (fig. 23 : étape 9). On observe ainsi un nombre assez important de strates colorées qui témoignent de la complexité de la peinture. Pour chaque étape, le peintre réalise d'abord le personnage au premier plan puis celui au second. Après avoir réalisé les personnages, le peintre colore la double bande d'encadrement avant de peindre le fond dont

[17] BERTRAND, 2001, p. 197.
[18] PLUTINO, RICHARD, 2017, p. 45.

les traces de pinceaux épousent la forme des personnages (fig. 23 : étape 10 ; fig. 24). Le fond blanc dissimule le repentir du drapé vert de chlamyde du personnage central couronné (fig. 23 : étape 11 ; fig. 25).

Analyses en laboratoire

2017 : Identification des pigments par spectro-radiomètre (laboratoire XLIM, Poitiers, Noël Richard, Alice Plutino)
Rapport : « Results of the analysis made on the roman painting, chapel Sainte Radegonde, Chinon », Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon.

2019 : Datation par AMS des charbons présents dans l'enduit de la peinture (laboratoire Beta Analytic, Londres)
Rapport : « Prospection thématique et résultats des analyses : peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et de la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) », Service Régional de l'Archéologie du Centre — Val de Loire.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande jaune sur rouge, très courante au Moyen Âge, sépare la scène du plafond. Les cavaliers se détachent d'un fond de scène blanc uniforme.

Composition

Les postures du groupe de trois cavaliers convergent vers le rapace, les deux derniers cavaliers se penchent vers l'avant. Le troisième en partant de la gauche se tourne vers l'arrière et rompt avec les deux personnages de tête qui se tiennent droits sur leurs selles. Le peintre s'adapte à l'horizontalité du format en disposant les cavaliers côte à côte et en file, mais apporte du dynamisme par les postures, la gestuelle et l'alternance des couleurs.

Drapés

Le peintre use d'une typologie de draperie assez variée pour animer ses figures et souligner les mouvements. Les plis sont modelés par des rehauts de couleurs claires et foncées. L'envolée de la cape verte se termine en queue d'aronde rigide qui contraste avec les arrondis des plis du retour du manteau sur l'avant-bras (fig. 25). Les plis griffés de la tunique du roi mettent en évidence la forme de la cuisse. Le bas du bliaud vert s'évase en éventail comme dans l'église

Saint-Martin de Vicq[19] (fig. 26). Les classes privilégiées portent la cape doublée de vair dont la fourrure se répand au XIIe et au début du XIIIe siècle. Elle se traduit en image par des clochettes bleues disposées en bandes horizontales sur fond blanc au revers de certains manteaux. Dans les images, les personnages royaux ou divins portent cette fourrure. Plusieurs exemples de cette période sont à relever : en doublure du manteau de Geoffroy V d'Anjou sur sa tombe au Mans (avant 1160)[20], celui du roi Florentus au Loroux-Bottereau (vers 1170)[21], celui de la Vierge de l'Ensevelissement du Christ dans l'église paroissiale Saint-Hilaire à Asnières-sur-Vègre (fin XIIe-début XIIIe siècle)[22], ou encore celui du cavalier du Calendrier (mai) de la chapelle Notre-Dame de Pritz à Laval (premier quart du XIIIe siècle)[23].

Corps

Les corps sont élancés et proportionnés. Les mains, vecteurs de messages, sont de grandes dimensions. Les mains sont lisses à l'exception des principales lignes de la paume (fig. 27a). Les ongles sont figurés et rehaussés d'un trait blanc dans le cas du deuxième personnage à droite (fig. 27a). Une attention toute particulière est donc apportée aux mains, très proche de celle des mains peintes dans l'église Saint-Jacques-des-Guérets[24] avec ongles, lignes de la main et absence de séparation entre les phalanges (fig. 28b). Si quelques lumières marquent les parties bombées, le modelé à trois couleurs romans est progressivement abandonné au profit du dessin.

Visages

Les cheveux forment une masse blonde gonflée et tressée qui tombe dans le dos. Les rehauts rouges ou noirs séparent la chevelure en mèches ondulées. Elles encadrent un visage allongé pour les trois personnages en tête de cortège avec un léger renflement du cerne noir marquant la pommette (fig. 29a, b, c). Les deux derniers cavaliers présentent un visage plus arrondi (fig. 29d, e). Sur l'ensemble des personnages, la chevelure recouvre le pavillon de l'oreille ne laissant visible que le lobe placé assez haut. Les sourcils arrondis dans la continuité du nez droit

[19] Simon le Cyrénéen portant la croix, XIIe siècle, chœur (mur nord), église Saint-Martin de Vicq, Nohant-Vic (Indre).
[20] Geoffroy V d'Anjou sur sa tombe, cuivre et émail, 63 x 34 cm, avant 1160, cathédrale Saint-Julien Le Mans (Sarthe).
[21] Chasse de saint Gilles, vers 1170, nef, prieuré Saint-Gilles puis Saint-Laurent, Le Loroux-Bottereau (Loire-Atlantique).
[22] Ensevelissement du Christ, fin XIIe-début XIIIe siècle, nef (mur sud), église Saint-Hilaire, Asnières-sur-Vègre (Sarthe).
[23] Calendrier (mai), premier quart du XIIIe siècle, arc triomphal, prieuré Notre-Dame de Pritz, Laval (Mayenne).
[24] Mains, fin XIIe — début XIIIe siècle, église Saint-Jacques, Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher).

surmontent deux grands yeux en amande dont les extrémités ne se rejoignent pas. Le trait supérieur s'achève en légère virgule et la pupille ronde noire se détache du blanc de l'œil. La pointe du nez s'arrondit en croche. Seule une vague marque la lèvre et la dépression du sillon nasal. Quelques rehauts blancs placés sur les parties bombées du visage participent au modelé largement dominé par le dessin.

Chevaux

Le peintre maîtrise l'anatomie et les attitudes des chevaux ainsi que leurs harnachements. Ils sont tous pommelés et ferrés selon la représentation stéréotypée des destriers. Le traitement des chevaux relève d'un grand souci du détail : les naseaux en forme de haricot noir sont rehaussés d'une lumière (fig. 30). L'œil arrondi se termine en pointe incurvée et la pupille est grande. Un sourcil arrondi surmonte l'œil et confère au cheval un regard expressif. Le peintre modèle la croupe du cheval d'un rehaut en spirale fréquent autour de 1200. Les mèches ondoyantes se détachent de la crinière. Enfin, les imposants sabots arrondis avec fanions, la représentation des appareils génitaux ainsi que l'important développement du troussequin, du pommeau et la selle sont semblables au cheval du Calendrier à Pouzauges[25] (fig. 31).

Plusieurs mains ?

Le changement de traitement entre les visages allongés des trois cavaliers en tête de cortège et ronds pour les deux derniers incite à penser qu'au moins deux peintres ont travaillé ensemble. Les yeux des deux cavaliers à gauche sont assez tombants et reliés à leurs extrémités, ce qui n'est pas le cas des autres figures. Ceux-ci présentent également plus de rehauts blancs sur le visage. Néanmoins, il peut s'agir d'une différence liée à l'état de conservation de la peinture. En revanche une grande homogénéité se dégage de cette peinture, surtout pour les chevaux, et aucune différence n'est notable dans le traitement des étoffes et des cheveux. Un peintre aurait pu réaliser les deux cavaliers à gauche, un autre les trois à droite et éventuellement un troisième pour les chevaux tant ils sont stéréotypés.

[25] Calendrier (mai), 1210-1215, nef, église Notre-Dame de l'Assomption, Pouzauges (Vendée).

COMPARAISONS

La palette chromatique de la peinture de Chinon se rapproche de celle de la Chasse de saint Gilles à Le Loroux-Bottereau (vers 1170)[26], à la seule exception du noir. Les bliauds moulants s'évasent à la taille et les capes sont également doublées de vair (fig. 15c). La bordure plissée en escalier et les plis en éventails du manteau de Milon rappellent ceux du fauconnier de Chinon. La palette chromatique se rapproche également de celle de Pouzauges avec le traitement des chevaux et le développement important des troussequins et pommeaux des selles[27]. Les harnachements des chevaux et le traitement de leur jambe trouvent son équivalent sur l'esquisse médiévale de Saint Martin partageant son manteau à La Sauve-Majeure (1210-1220, fig. 15d)[28]. Les rehauts en spirales s'emploient dès le XIIe siècle, notamment sur les croupes des chevaux du porche de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe[29] (fig. 32).

Le foisonnement des détails sur les étoffes, le traitement maîtrisé des chevaux, l'emploi de pigments onéreux tels que la malachite et le bleu outremer ainsi que la succession de couches colorées pour obtenir de belles nuances sont autant d'éléments qui manifestent d'une peinture d'une grande qualité dont la commande, associée à l'iconographie, peut être d'origine royale.

DATATION

Nurith Kenaan-Kedar propose de dater l'exécution de la peinture entre 1189 et le début des années 1190 en se fondant sur des critères iconographiques et sur le contexte historique. Aliénor aurait commandé l'œuvre après sa libération à la mort d'Henri en 1189 ou au début des années 1190 alors que Richard était toujours en croisade ou prisonnier[30]. Ursula Nilgen place la réalisation de l'œuvre plus tôt dans le siècle, à partir de critères stylistiques et iconographiques. Elle attribue la peinture entre 1170, au moment du couronnement d'Henri le Jeune, et sa mort en 1183[31]. Bérénice Terrier-Fourmy date cette peinture autour de 1200 à partir du style : les chevelures ondulées, les yeux en amande et l'épais cerne noir[32].

---

[26] Chasse de saint Gilles, vers 1170, nef, prieuré Saint-Gilles puis Saint-Laurent, Le Loroux-Bottereau (Loire-Atlantique).

[27] Calendrier (mai), 1210-1215, nef, église Notre-Dame de l'Assomption, Pouzauges (Vendée).

[28] Saint Martin partageant son manteau, 1210-1220, chevet (mur sud), église Saint-Pierre, La Sauve-Majeure (Gironde).

[29] Saint Michel et ses anges combattant le dragon de l'Apocalypse, XIIe siècle, porche, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne).

[30] KENAAN-KEDAR, 2014, p. 85.

[31] VOYER, 2014, p. 187.

[32] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 47.

Les murs creusés dans le roc de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon ne permettent pas de fournir un terminus *ante quem* à la réalisation des peintures à partir du support architectural. En revanche, l'iconographie s'il s'agit effectivement d'une représentation d'un épisode de la vie des Plantagenêt et du roi Henri II permet de situer l'œuvre entre le début du XIIe et le début du XIIIe siècle. La peinture est exécutée selon la technique mixte issue de la fresque, dont l'emploi perdure jusqu'au début du XIIIe siècle.

Le peintre utilise des éléments du répertoire décoratif roman tels que le modelé à trois couleurs pour les étoffes et les chevaux et certains plis. Le modelé simplifié du visage contraste avec la matière du drapé. En revanche, l'abandon de la pommette rouge, la prédominance du dessin, le traitement des étoffes, les rehauts en spirales des chevaux se réfère à la manière des années 1200 et du début du XIIIe siècle. Ainsi, le style mêle des conventions romanes dans le traitement des vêtements et des recherches graphiques de la peinture gothique dans le traitement des carnations, ce qui permet de situer la réalisation de l'œuvre entre le milieu et le troisième quart du XIIe siècle.

La datation par AMS des charbons présents dans l'enduit, située entre 1016 et 1154, conforte cette attribution entre la moitié et la fin du XIIe siècle (fig. 33)[33]. Il faudrait néanmoins d'autres échantillons pour dater avec plus de certitudes cette peinture. La confrontation de l'ensemble de ces indices autorise une proposition de datation au milieu du XIIe siècle.

Campagne 3 : Ange

ICONOGRAPHIE

Le saint nimbé de jaune porte une tunique verte avec un manteau blanc creusé de plis rouges noué sur l'épaule (fig. 34). Des traits rouge foncé partent de ses épaules et évoquent des ailes. L'emplacement de la peinture sur la voûte d'une chapelle renforce l'hypothèse d'identification de l'ange.

TECHNIQUE

La peinture n'est connue que par l'écaillement des badigeons postérieurs et un sondage. Le sondage a permis d'observer un enduit à base de chaux et de sable appliqué directement sur la roche pour en rattraper les irrégularités. La couche picturale de cette campagne est posée sur

[33] MARZAIS, 2019, p. 16.

cet enduit[34]. Les couleurs jaune, rouge, rouge-orangé, beige, marron, vert et noir composent la palette chromatique de cette peinture. Le peintre pose le dessin préparatoire en rouge orangé avant de colorer les carnations puis les aplats verts, jaunes et rouges (fig. 35 : étapes 1, 2 et 3). Il rehausse le personnage de traits rouges et applique enfin les rehauts noirs (fig. 35 : étapes 4 et 5).

STYLE

Visages

La forme du visage est assez arrondie. Des cheveux bouclés bruns coupés aux oreilles l'encadrent. Sans être rattaché au nez, l'épais sourcil droit s'affine à la pointe. Deux traits forment les yeux : celui du haut arrondi se termine en virgule les cils et celui du bas s'incurve légèrement. Les pupilles noires se détachent du fond blanc de l'œil et regardent vers le haut. La bouche, très effacée, est marquée un tracé avec un empâtement pour le rendu des commissures des lèvres.

DATATION

Les murs creusés dans le roc de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon ne permettent pas de fournir un terminus *ante quem* pour les peintures à partir du support architectural. L'absence de modelé sur le visage de l'ange de la chapelle de Chinon, ainsi que le traitement par juxtaposition et superposition de rehauts colorés sur les drapés, incitent à fournir un terminus *ante quem* à cette campagne au début du XIIIe siècle.

[34] GODIN, 2011, p. 5.

Figures



a : photographie de la nef troglodytique et de l'abside, vue de l'ouest

b : photographie de la nef troglodytique et de l'enfeu, vue de l'est

Fig. 1 : Photographies de la nef troglodytique



a : nef maçonnée et abside, vue de l'ouest

b : nef maçonnée, vue de l'est

Fig. 2 : Photographies de la nef maçonnée sans couverture



a : photographie de la chapelle Sainte-Radegonde

b : photographie des peintures de la chapelle Sainte-Radegonde

Fig. 3 : Photographies de la chapelle Sainte-Radegonde

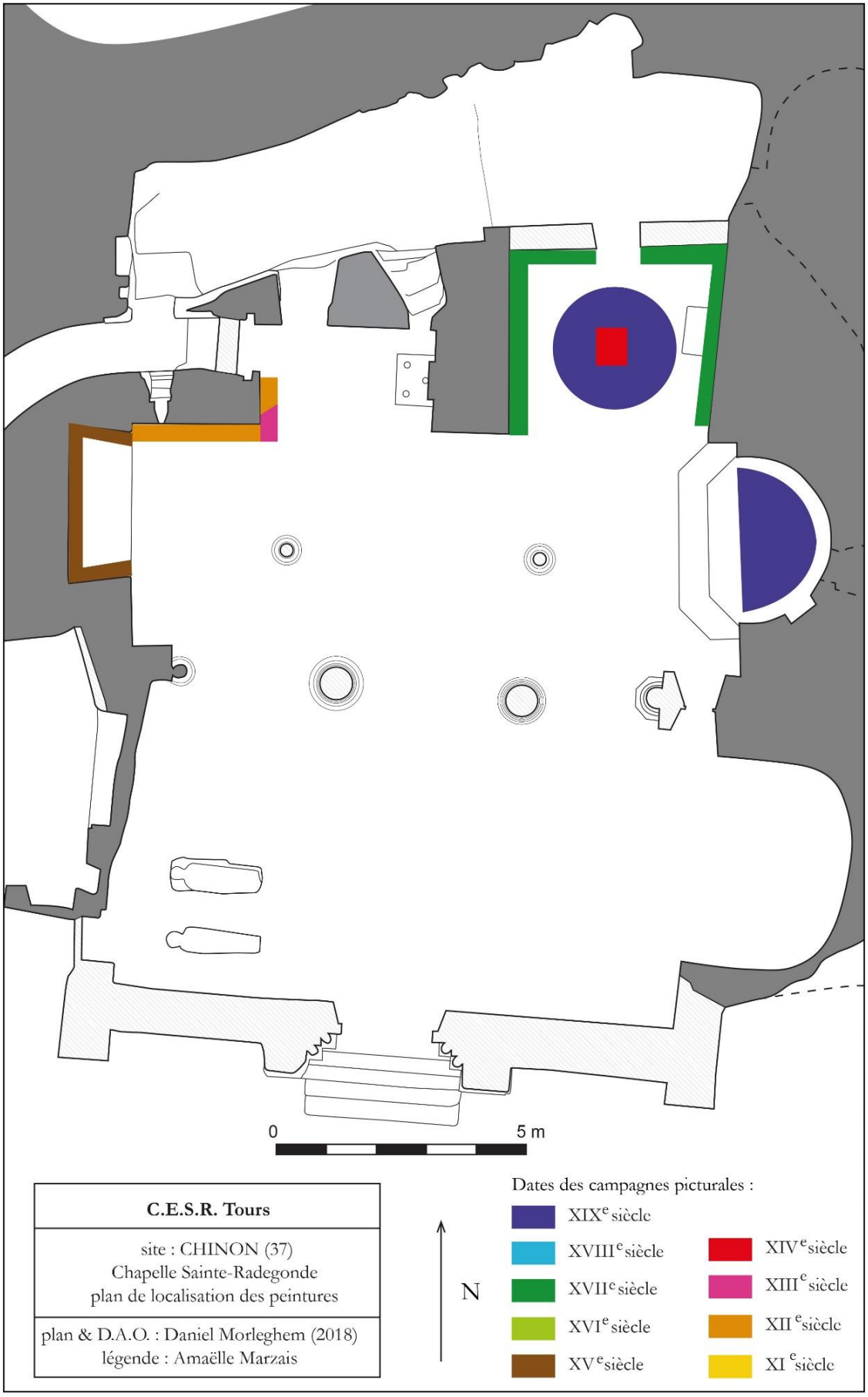


Fig. 4 : Plan de localisation des peintures murales



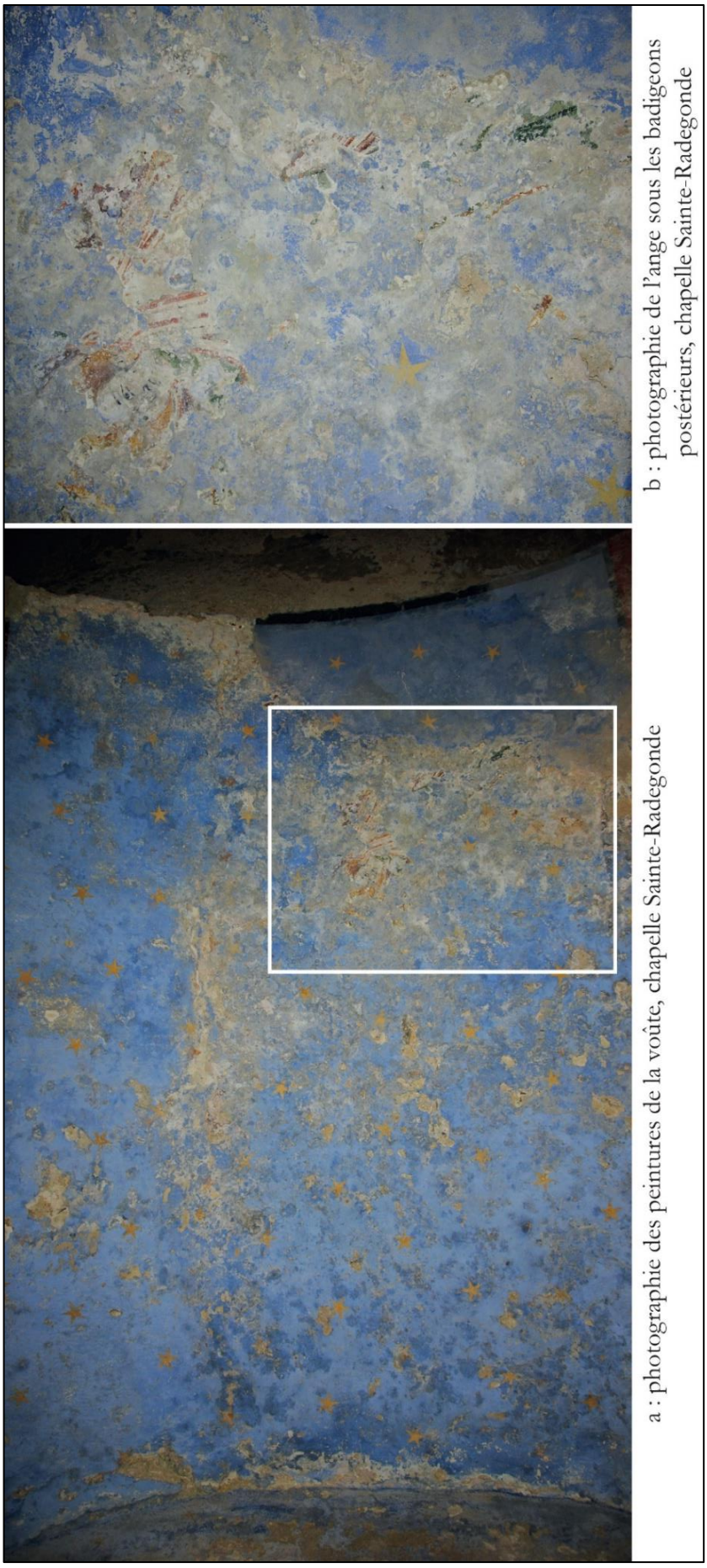
Fig. 5 : Photographie de la guirlande végétale (campagne 1) et d'un fragment de peinture représentant de l'eau ou une nuée (campagne 2)



a : photographie du Cortège royal, mur nord, nef troglodytique

b : photographie de l'eau vive ou d'une nuée, mur ouest, chapelle Saint-Mexme

Fig. 6 : Photographies de la Chasse royale et de l'eau vive ou d'une nuée (campagne 2)



a : photographie des peintures de la voûte, chapelle Sainte-Radegonde

b : photographie de l'ange sous les badigeons postérieurs, chapelle Sainte-Radegonde

Fig. 7 : Photographies de l'ange (campagne 3)



a : photographie du Christ en majesté, XIX Siècle, abside, nef troglodytique

b : photographie de la main du Christ en majesté (XIXe siècle) et de la couche picturale sous-jacente, abside, nef troglodytique

Fig. 8 : Photographies du Christ en majesté (campagne 8) et de la couche picturale sous-jacente (campagne 4)



a : photographie et localisation de la campagne 6 sous la campagne 7 (XVII ^{e}siècle), mur ouest, chapelle Sainte-Radegonde



b : photographie de l'homme barbu (campagne 6), mur ouest, chapelle Sainte-Radegonde

Fig. 9 : Photographies de l'homme barbu (campagne 6)



Fig. 10 : Photographie du roi



Fig. 11 : Photographie du deuxième et du troisième cavalier



a : Châsse de sainte Valérie, atelier de Limoges, Londres, British Museum © The Trustees of the British Museum

b : deuxième cavalier, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon

Fig. 12 : Planche comparative des robes



Fig. 13 : Photographie du quatrième et du cinquième cavalier



a : Indiscrétion de l'épouse de Samson, Psautier dit de saint Louis, BnF, Paris © Gallica



b : Femme au miroir, Psautier Bute © BRUNA, DEMEY, 2018, p. 55



c : Meister Johannes Hadlaub remettant un Liederhandschrift à Elisabeth de Wetzikon, Codex Manesse, Universitätsbibliothek Heidelberg, Zürich © Heidelberg University

Fig. 14 : Planche comparative de femmes portant un manteau doublé de vair



a : Chasse royale (détail), chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)



b : Chasse, chapelle Saint-Gervais, Roches-L'évêque (41) © G. SIMON

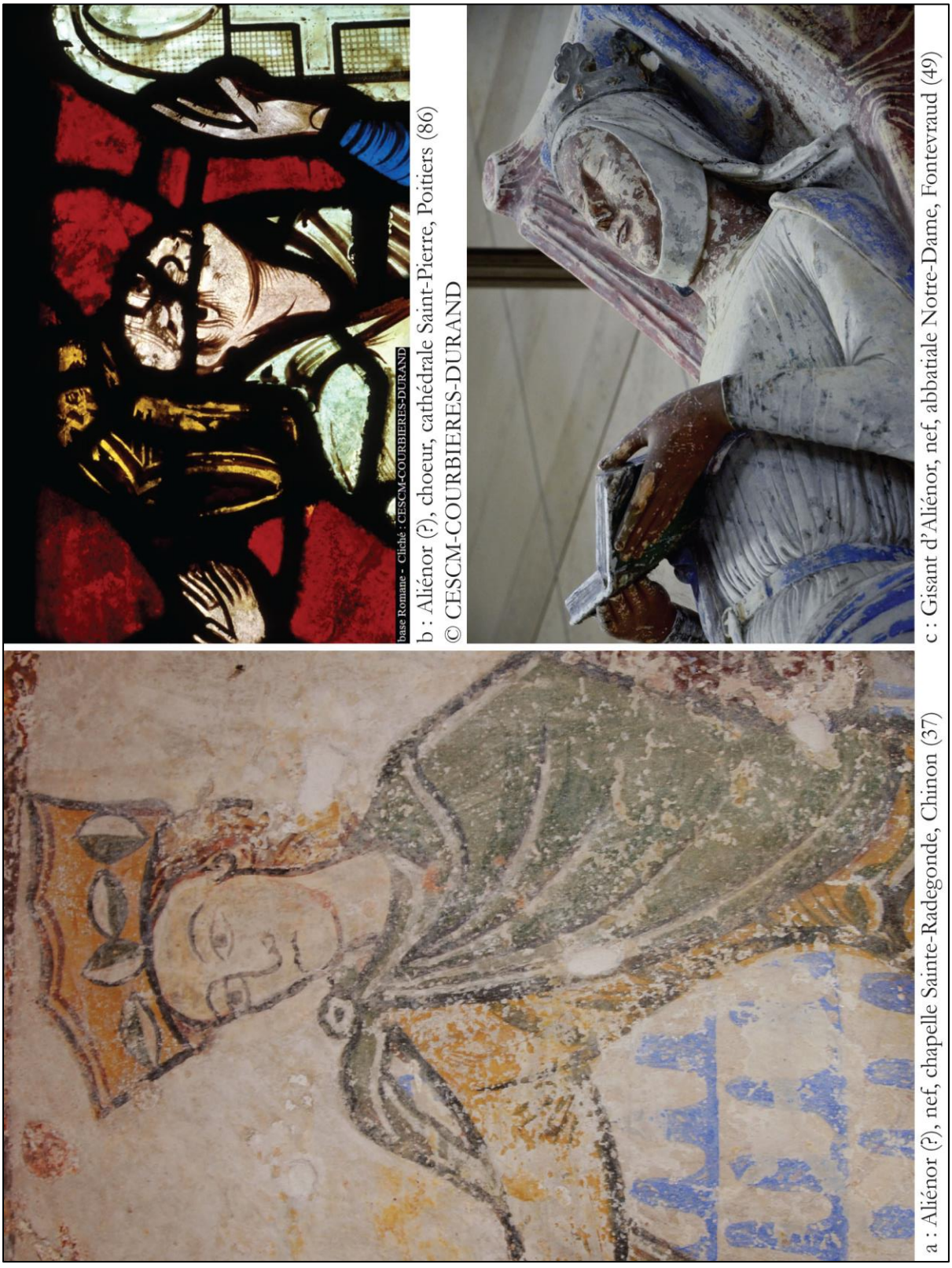


c : Chasse de saint Gilles, prieuré Saint-Gilles, Le Lorroux-Bottereau (44) © D. PILLET



d : Saint Martin, église Saint-Pierre, La Sauve-Majeure (33) © W. ELLISON

Fig. 15 : Planche comparative des représentations de chasses et de chevaux



a : Aliénor (?), nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)
b : Aliénor (?), choeur, cathédrale Saint-Pierre, Poitiers (86)
© CESCM-COURBIERES-DURAND
c : Gisant d'Aliénor, nef, abbatiale Notre-Dame, Fontevraud (49)

Fig. 16 : Planche comparative des portraits présumés d'Aliénor d'Aquitaine



Fig. 17 : Photographie d’une main et de ses rehauts



Fig. 18 : Relevé technologique de la Chasse royale



Fig. 19 : Photographie du raccord horizontal supérieur de la *pontata*



Fig. 20 : Photographie en lumière rasante des traces de pinceau



Fig. 21 : Photographie des spirales sur la croupe du cheval marron



Fig. 22 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de la Chasse royale (1/2)

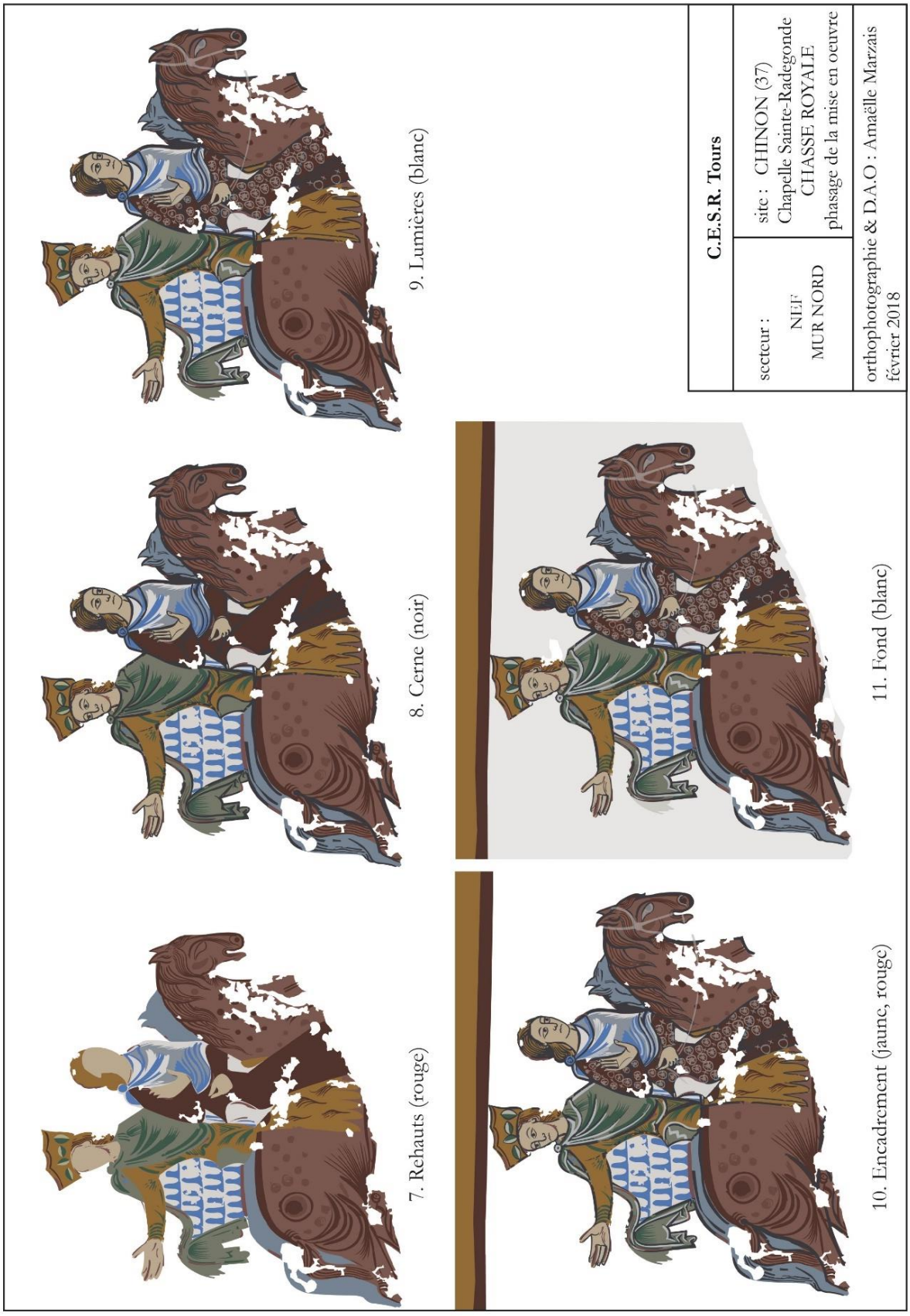


Fig. 23 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de la Chasse royale (2/2)



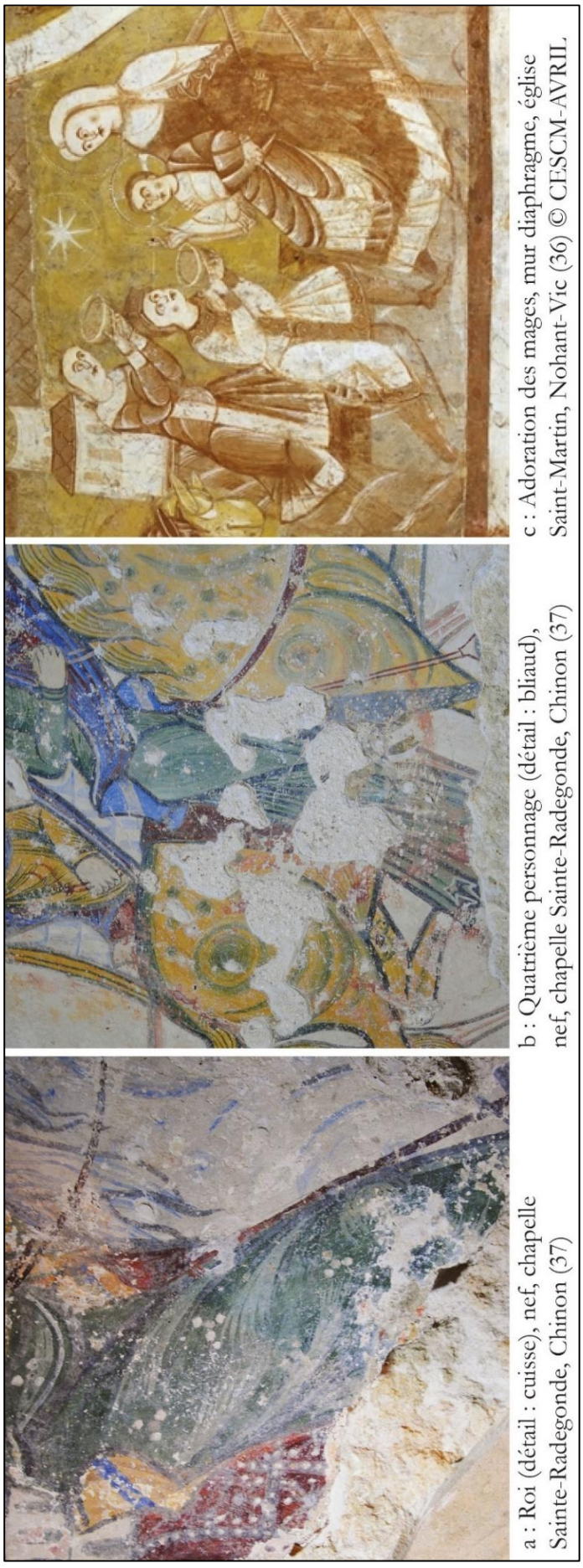
Fig. 24 : Photographie du cinquième cavalier



Fig. 25 : Photographie de la tête du cheval jaune



Fig. 26 : Photographie du repentir de la cape verte du deuxième cavalier couronné



a : Roi (détail : cuisse), nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

b : Quatrième personnage (détail : bliaud), nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

c : Adoration des mages, mur diaphragme, église Saint-Martin, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL

Fig. 27 : Planche comparative des drapés

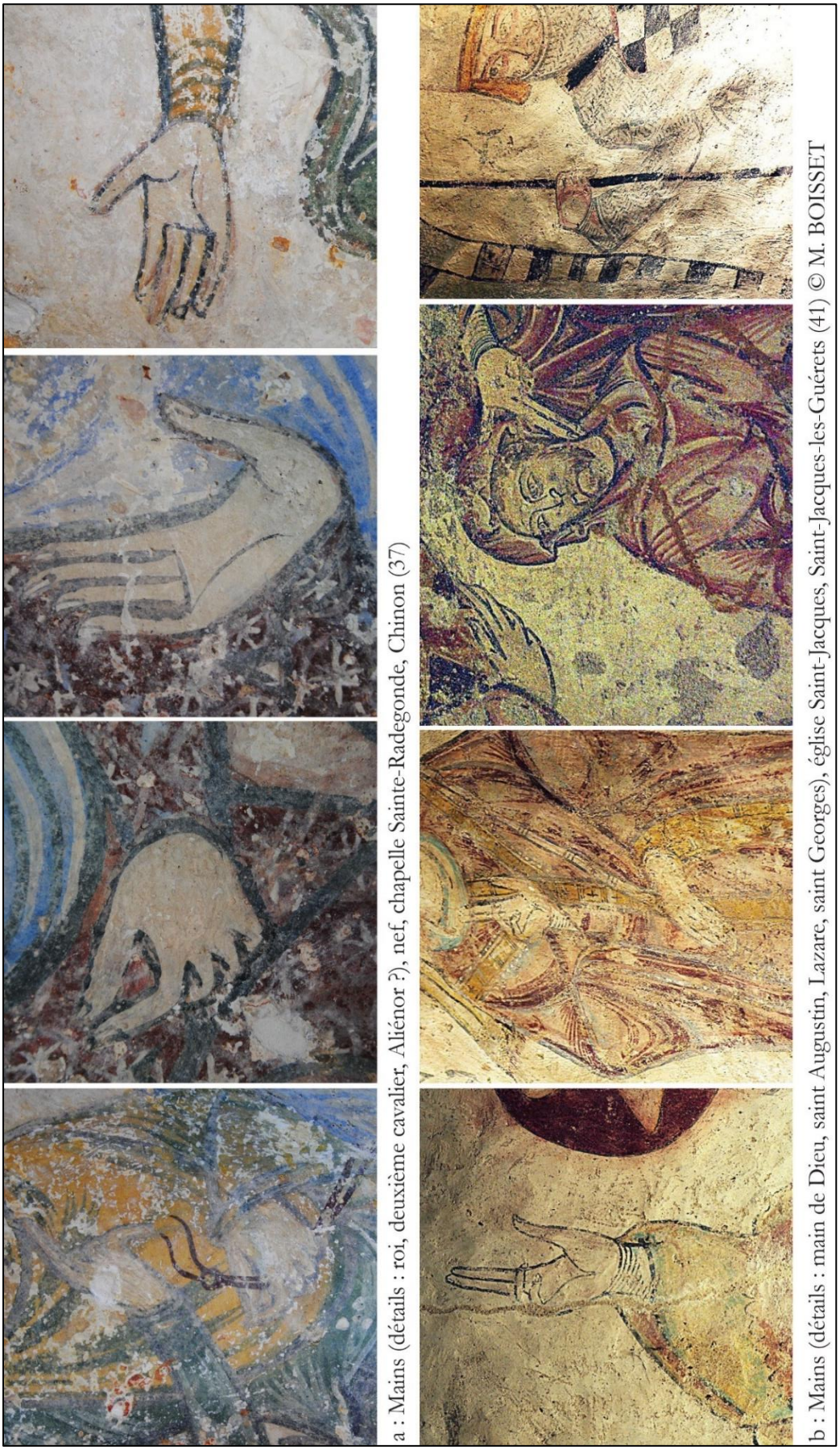


Fig. 28 : Planche comparative des mains

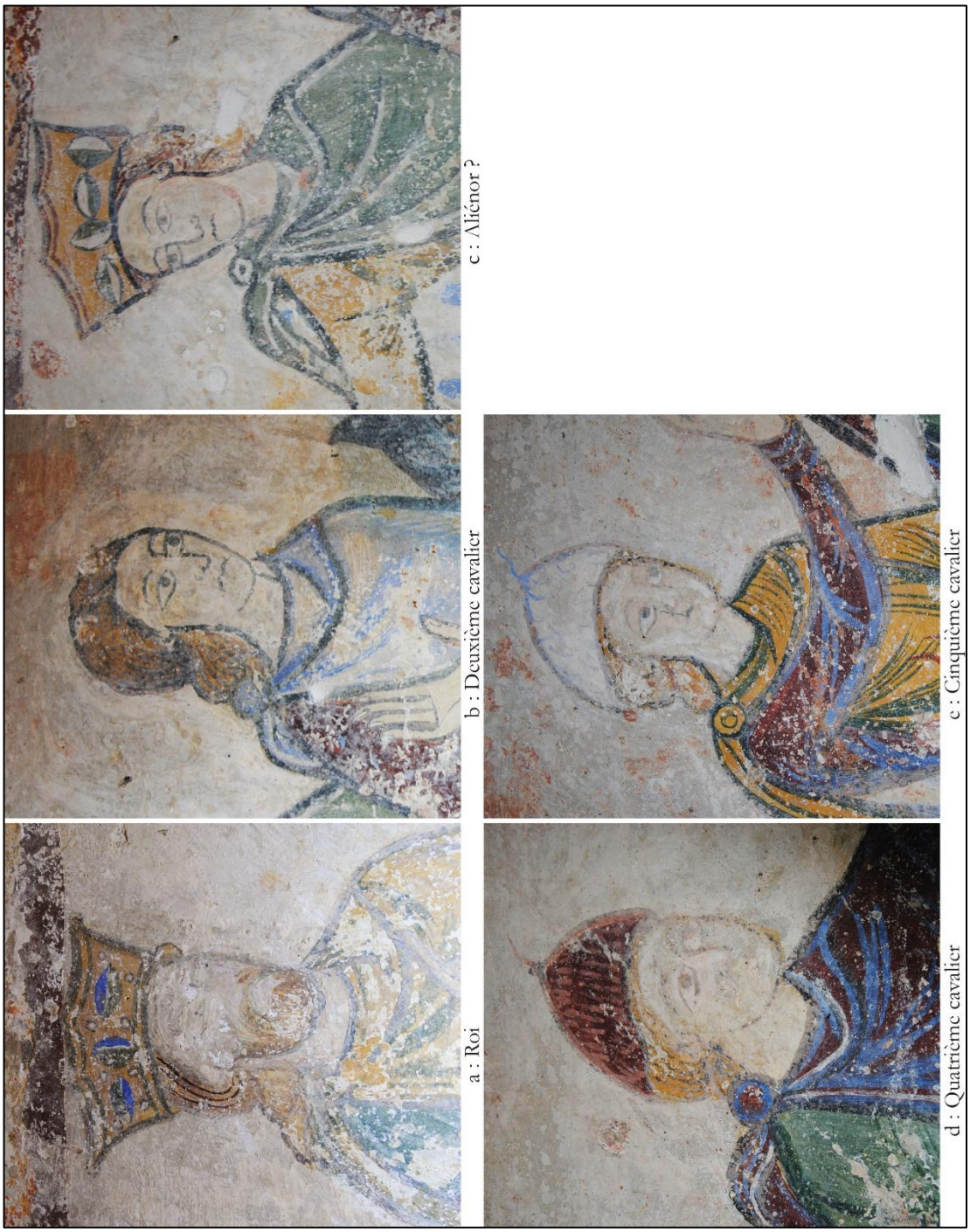
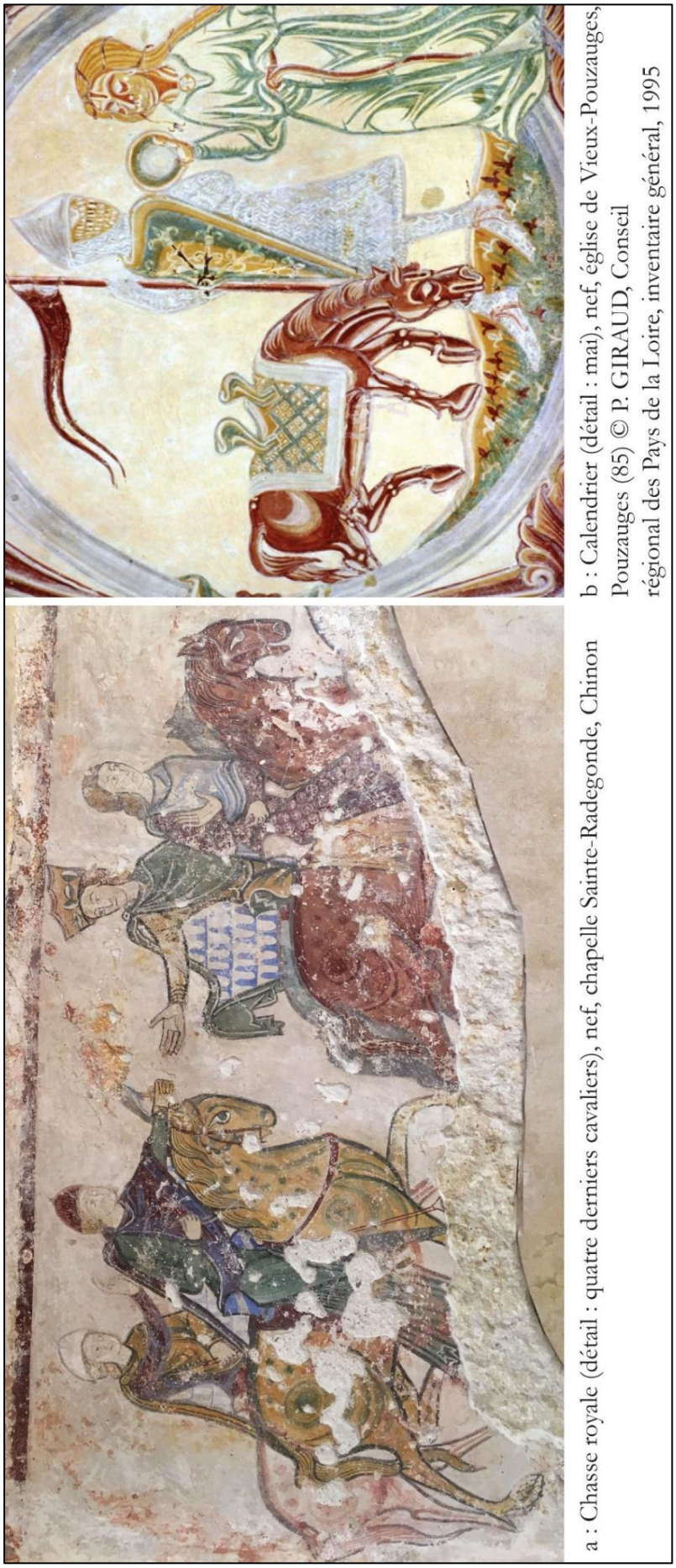


Fig. 29 : Planche des visages de la Chasse royale



Fig. 30 : Photographies des têtes des chevaux



a : Chasse royale (détail : quatre derniers cavaliers), nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon

b : Calendrier (détail : mai), nef, église de Vieux-Pouzauges, Pouzauges (85) © P. GIRAUD, Conseil régional des Pays de la Loire, inventaire général, 1995

Fig. 31 : Planche comparative des hamachements des chevaux



Fig. 32 : Saint Michel et ses anges combattant le dragon de l'Apocalypse, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne) © CESCM-BROUARD



Fig. 33 : Localisation des prélèvements de charbons



Fig. 34 : Photographie du visage de l’ange (campagne 3)



Fig. 35 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de l'ange

Chinon (37)

Collégiale Saint-Mexme

Protection : classé M. H. 1840/peintures du XVe siècle (tour sud du narthex) : classées M. H. 01/06/1910

Historique

Saint Mexme, disciple de Martin, fonde son monastère à Chinon au Ve siècle. Un collège de chanoines réguliers s'y installe après l'incendie de 943 par les Normands[1]. En 1817, l'écroulement du clocher ampute une partie du chœur et du transept dont il ne reste que les fondations. La collégiale devient l'école communale Diderot de 1820 à 1980. Pendant cette période, un mur est construit à l'est après la démolition du transept et du chevet[2]. Entre 1983 et 1993, un vaste chantier de restauration et de fouilles archéologiques documente le site[3].

Architecture

La nef se compose de pierres de petit appareil noyées dans un épais mortier et décorées d'archivoltes à billettes sur un fond de palmettes en méplat (fig. 1). De grandes arcades scandent la nef du XIe siècle amputée de ses collatéraux. Elle est éclairée par des baies en plein cintre. Un appareil décoratif réticulé dans la partie supérieure décore la façade occidentale[4] (fig. 1).

Au milieu du XIe siècle, un massif occidental composé d'un narthex à deux niveaux, voûté en berceau et flanqué de deux tours latérales devance la nef[5]. Le massif, plaqué sur la nef, dissimule le portail central, l'*oculus* et la dalle sculptée de la Crucifixion de la façade de la nef (fig. 2). Les deux baies en plein cintre, encadrant un *oculus*, percées sous l'arc annoncent les trois parties de la nef. L'escalier dans la tour nord date du XVIIIe siècle[6] (fig. 3, 4).

---

[1] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 49.
[2] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 133.
[3] LORANS (dir.), 2006, p. 11.
[4] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 23.
[5] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 24.
[6] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 63.

Les chanoines font reconstruire le chevet pour accueillir les pèlerins et souligner leur puissance. Cette modification s'accompagne de la reconstruction d'un ample transept dont le bras nord-est encore en élévation tandis que le sud a été observé en fouille. Le vaste et long chevet avec déambulatoire et chapelles rayonnantes est édifié entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle[7] (fig. 3).

La reprise du flanc nord de la nef, au milieu ou troisième quart du XIIe siècle, consiste en l'aménagement d'un bâtiment annexe dont la fonction précise reste encore inconnue. Il était décoré d'une peinture murale représentant un Christ en majesté découverte en 1983 sur le mur oriental, sous les arrachements de la voûte d'ogives[8]. La chapelle nord, attribuée aux années 1210-1220, se situe dans l'angle formé par l'extension de la nef et le bras nord. Un voûtement de style gothique angevin la couvre. Utilisée à des fins cultuelles, la chapelle est ornée de deux monuments de style flamboyants, un enfeu au sud et une porte à l'est, attestant un usage funéraire[9].

Les reconstructions postérieures à la guerre de Cent Ans, pendant le règne de Louis XI, se trouvent principalement dans la tour sud, reprise dans un style adopté par la suite dans le dernier étage de la tour nord (fig. 5). Le vaisseau du chevet est surélevé, tout comme la façade occidentale dont la baie centrale, actuellement disparue, la porte principale et ses ornements ont été modifiés. Une campagne picturale achève ces modifications architecturales[10].

Localisation

La peinture la plus ancienne est le Christ en majesté porté par des anges et découverte en 1984 sur le mur oriental de la chapelle nord. Cette peinture a été déposée et est actuellement conservée dans la nef de l'église Saint-Étienne à Chinon (campagne 1). Puis un saint Nicolas décore le mur sud du rez-de-chaussée de la tour nord. Le mur moderne ampute une partie de la scène (campagne 2, fig. 3, 6). Des motifs géométriques ornent l'intrados des six premières baies du deuxième niveau de la nef au nord et au sud (campagne 3, fig. 3, 7). Dans le narthex, au deuxième niveau qui peut être considéré comme une tribune, une vision d'Ezéchiel s'inscrit dans un arc (campagne 4, fig. 3, 2). Une frise végétale décore l'intrados de l'arc

[7] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 25.
[8] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 26.
[9] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 28.
[10] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 29.

doubleau oriental de la tribune (campagne 5, fig. 3, 8). Un cycle très fragmentaire et effacé décore l'escalier de la tour nord du narthex au niveau de la voûte en berceau et de ses retombées (campagne 6, fig. 3, 9). Un cycle comprenant une femme lisant, le Christ du Jugement dernier faisant face à l'enfer et le Massacre des Innocents est peint sur l'intrados des arcs séparant la nef du bas-côté nord disparu (campagne 7, fig. 3, 10). Enfin, un grand ensemble de peintures du XVe couvre les murs de la chapelle au rez-de-chaussée de la tour sud (campagne 8, fig. 3, 11). Ces scènes ont été reprises et restaurées au XIXe siècle et complétées par la mise en couleur du mur sud et de la voûte.

Rapports

LEGRAND Didier (Eures Consorzio), « Étude des peintures murales de la chapelle au rez-de-chaussée de la tour sud, collégiale Saint-Mexme, Chinon », 1998, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont, 1997/039/200/03523.

MOULINIER Brice, « Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord », 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

Sources iconographiques

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), dessin de la Fontaine de pitié (chapelle, mur ouest), 1851, SAT, Tours, DF Tn 183.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), visage du Christ (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 183e, DF Tn 183f.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), visage de la Vierge (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 183a, DF Tn 183g.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), visages de trois anges (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 193 13 à 15.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), visages d'une élue et d'un ange (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 183b à d.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), visages de deux ecclésiastes (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 193 10 et 16.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), dessins du Jugement dernier (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 449 et DF Tn 181.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), dessin du Jugement dernier (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 449.

MOULINIER Brice, relevé de l'escalier de la tour nord, massif occidental, ancienne collégiale Saint-Mexme, dans « Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord », 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

PETIT Pierre, calque du retable (chapelle, mur est), 1976, publié dans FIOT Robert, « Les peintures murales du XVe siècle à Saint-Mexme de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, VIII, 1, 1977, p. 31.

YPERMAN Louis-Joseph, relevé aquarellé du Jugement dernier (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/.

YPERMAN Louis-Joseph, relevé aquarellé de la Fontaine de pitié (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/.

Bibliographie

ANDRAULT-SCHMITT Claude, « La collégiale Saint-Mexme : architecture et décor », LORANS Élisabeth (dir.), *Saint-Mexme de Chinon : V^e-XXe siècle*, Paris, CTHS, 2006, p. 22-181.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur les peintures murales de l'église Saint-Mesme de Chinon », Mémoires SAT, t. V, Tours, 1842 p. 145-203.

FIOT Robert, « Les peintures murales du XVe siècle à Saint-Mexme de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, VIII, 1, 1977, p. 28-56.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 49-53.

Restauration

Plusieurs campagnes de restauration se sont échelonnées sur l'ensemble des peintures de la collégiale. Les premières concernent les peintures de la chapelle de la tour sud du massif occidental, entamées à la suite du mémoire de Galembert. Avec l'aide de la Société Française d'Archéologie, il commence une première phase de restauration en 1855 sur le Jugement dernier (fig. 12). La Fontaine de pitié et le baldaquin ont été restaurés au même moment, mais par un autre peintre. Une deuxième campagne de restauration a eu lieu plus tardivement dans le XIXe siècle, qui a également consisté à repeindre le mur sud, les tentures en sous-bassement et la voûte. Une troisième restauration intervient après 1920 ce que confirment les

analyses stratigraphiques effectuées en 1998[11], réalisées au court de la quatrième campagne de restauration des peintures de la chapelle par Didier Legrand.

En 1983, l'examen des maçonneries a permis la découverte d'un Christ en majesté sur le mur oriental de la chapelle nord. La peinture est déposée et restaurée d'urgence par Brice Moulinier et actuellement conservée dans la nef de l'église Saint-Étienne à Chinon. En 1995, les peintures de la tribune du narthex ont été découvertes puis restaurées par l'atelier Brice Moulinier qui a également nettoyé et refixé les enduits de la tour nord du narthex en 2001 et a effectué un relevé des peintures.

Campagne 2 : Saint Nicolas

ICONOGRAPHIE

La construction de l'escalier a amputé la scène. Un saint en pied nimbé de bleu et vêtu d'une tunique longue rouge sur une robe blanche et d'un manteau vert tient un objet jaune dans la main et une crosse appuyée contre son épaule gauche. Il glisse sa main dans une baie, ce qui évoque la dotation de saint Nicolas à trois vierges pour leur éviter la prostitution. Dans la Légende dorée, saint Nicolas jette une bourse contenant des pièces d'or par la fenêtre[12]. Cependant, les images traduisent autrement l'action, car le saint donne la bourse en passant sa main par la fenêtre de la chambre des jeunes filles comme sur les exemples du Psautier à l'usage d'Arras[13], un recueil conservé à Lyon[14], un Martyrologe-obituaire de l'abbaye Notre-Dame des Prés de Douai[15], mais également plus tardivement dans la peinture murale italienne dans l'église Saint-François d'Assise[16] et dans le vitrail de la cathédrale de Sens[17] (fig. 13).

[11] LEGRAND, 1998, p. 1.
[12] VORAGINE, 1998, p. 56.
[13] Saint Nicolas et les trois vierges, psautier à l'usage d'Arras, troisième quart du XIIIe siècle, Aix-en-Provence, BM, ms. 0015, f. 000VII v.
[14] Saint Nicolas et les trois vierges, recueil, troisième quart du XIIIe siècle, Lyon, BM, ms. 0244, f. 157.
[15] Saint Nicolas et les trois vierges, martyrologe-obituaire de l'abbaye Notre-Dame des Prés de Douai, troisième quart du XIIIe siècle, Valenciennes, BM, ms. 0838, f. 126v.
[16] Saint Nicolas et les trois vierges, début du XIVe siècle, basilique Saint-François, Assise, chapelle Saint-Nicolas, Palmerino Di Guido.
[17] Vie de saint Nicolas, baie 118, 1502, cathédrale Saint-Étienne, Sens (Yonne).

TECHNIQUE

La pierre appareillée est couverte d'un mortier épais et grossier de chaux et de sable puis d'un enduit de même composition, plus fin dans son épaisseur et sa granulométrie (fig. 6). La couche picturale est posée sur ce badigeon. La superposition d'une couche de mortier et d'une couche d'enduit, ainsi que la forte calcification de la chaux, semblent indiquer qu'il s'agit d'une fresque, ou plus probablement d'une technique mixte.

La palette chromatique se compose de jaune, rouge, vert, bleu, noir et blanc avec les nuances beige, orange, vert clair, vert foncé. Le peintre commence sa composition avec son dessin préparatoire en rouge, puis il peint les carnations puis les aplats. Il commence par la chevelure puis le nimbe en bleu dont les traces de pinceaux épousent la forme des cheveux. Le fond blanc est laissé en réserve.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Le saint s'appuie sur un ruban plié rouge et blanc qui se poursuit verticalement en frise de rectangles alternants ces couleurs. En partie inférieure, une double bande jaune et rouge semée de perles blanches souligne le ruban plié.

Le fond de scène est uniformément blanc. Une architecture de pierres liées avec un mortier rouge se détache du fond. L'architecture est rehaussée de traits orange et blancs, un rehaut blanc souligne la baie.

Drapés

Les rehauts vert sombre sur un tissu plus clair dessinent les plis arrondis. L'élégance avec laquelle ils retombent sur le bras fléchi du saint rappelle celle des apôtres de Rochecorbon[18].La manière de traiter les draperies est assez proche (fig. 14).

[18] Cène, milieu du XIIe siècle, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon (Indre-et-Loire).

Visages

Très peu de traits subsistent sur le visage. Les yeux du saint Nicolas paraissent assez grands ouverts, comme pour les apôtres de la Cène à Rochecorbon du milieu du XIIe siècle (fig. 14). Aucun rehaut ne modèle le visage, seul un cerne délimite l'aplat beige. La chevelure est traitée en masse gonflée.

COMPARAISON

La manière de traiter les personnages, à la fois avec des caractéristiques romanes et d'autres qui annoncent le graphisme gothique, ainsi que la palette chromatique, permettent de rapprocher cette peinture des apôtres de la Cène à Rochecorbon, exécutés au milieu du XIIe siècle. Le saint Nicolas est réalisé selon une technique mixte qui évoque plutôt la production romane tandis que la Cène à Rochecorbon est réalisée à la détrempe. À partir du milieu du XIIe siècle, on observe une phase de mutation technique entre des procédés partiellement sur enduit frais à entièrement à sec.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy et Claude Andrault-Schmitt datent cette œuvre de la fin du XIIe siècle[19]. La construction de la tour nord du narthex de la collégiale de Chinon intervient vraisemblablement au milieu du XIe siècle[20]. La deuxième campagne de décor conservée située au rez-de-chaussée a donc été exécutée entre l'édification de la tour et avant la mise en place au XVIIIe siècle du mur moderne de l'escalier[21] qui est posé sur la moitié gauche de la peinture. Cette campagne a été réalisée selon une technique mixte issue de la fresque dont l'emploi s'échelonne du VIIIe jusqu'au début du XIIIe siècle. De plus, l'œuvre combine des procédés romans dans la manière de modeler les tissus et l'architecture avec trois couleurs, mais également la double bande jaune et rouge perlée et l'hiératisme de la silhouette. À cela, s'ajoutent les prémisses du dessin gothique sur les visages uniquement cerné et non plus modelé par des rehauts colorés. Enfin, l'œuvre s'intègre dans la production picturale des

[19] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 50 ; ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 122.
[20] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 24.
[21] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 63.

deuxièmes et troisièmes quarts du XIIe siècle, car la manière de modeler les formes avec de nombreux rehauts colorés tend à être allégée[22].

Campagne 3 : Cycle hagiographique

ICONOGRAPHIE

Les peintures couvrent les quatre murs du premier étage de la tour nord du narthex et son couvrement en berceau. Une frise de grecques courant sur les quatre murs sépare le registre supérieur, correspondant aux peintures du berceau et des lunettes, de l'inférieur. L'état lacunaire des peintures en complique la lecture, heureusement facilitée par les relevés de Brice Moulinier (fig. 15).

Sur le berceau du mur oriental, la première scène, très fragmentaire, se présente sous la forme d'une succession de jambes (fig. 15, 16, scène 1). Au sud, le personnage le mieux conservé porte une tunique rouge arrêtée au-dessus du genou. Devant lui, un deuxième personnage en robe longue semble être agenouillé et fait face à des jambes nues. À l'autre extrémité, un autre personnage porte également une robe rouge, genoux fléchis. Au centre, la foule de personnages se reconnaît par leurs jambes. Certaines sont dénudées ou couvertes par de longues robes, d'autres trahissent une posture agenouillée, voire en prière. L'un des personnages est allongé par terre. Cette foule semble contenue par un homme placé à chaque extrémité : l'un avec une tunique courte rouge, l'autre avec des bottes noires. La présence de bourreaux, d'une foule, des personnages allongés et d'autres en supplication permet de supposer qu'il s'agit d'une scène de martyre. Claude Andrault mentionne la présence d'une pierre ronde dans la main d'un homme habillé qui pourrait indiquer le martyre de saint Étienne[23].

Lui faisant pendant sur le berceau, plusieurs hommes se regroupent près d'un arbre au pied duquel un petit personnage est assis sur un tabouret (fig. 15, 17, scène 2). Ses mains jointes se tendent vers un homme nimbé, le Christ, qui le bénit. Une inscription dont ne subsistent que quelques vestiges est peinte au-dessus de lui. Un élément architecturé sépare cette scène de la suivante, située sur le même registre. À droite de cette architecture, une Femme éplorée se tient debout, les bras écartés devant un petit personnage allongé qui figure sur la scène

[22] DAVY, 1999, p. 96.
[23] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 121.

précédente. Il s'agit certainement de la représentation de Miracles. Gustave de Cougny identifie la guérison de l'Aveugle à la sortie de Jéricho, mais avec quelques réserves pour la scène de droite qui n'apparaît pas dans l'épisode[24]. En dessous, un homme assis sur un trône au milieu de courtisans se détache d'un sol dallé, les pieds posés sur un *scabellum* et peut être identifié comme un Roi (fig. 15, 18, scène 3). À côté, des saints avec des bâtons de pèlerins se dirigent vers des fidèles en prière devant un reliquaire et pourraient être la figuration d'un sépulcre (fig. 15, 18, scènes 4 et 5).

Le dernier registre du mur oriental, séparé du précédent par une grecque, débute par une Flagellation reconnaissable au Christ nimbé au centre, debout avec les bras attachés dans le dos (fig. 15, 19, scène 6). Un bourreau le frappe avec un *flagrum* dont se distinguent encore les lanières lestées de poids. Une Crucifixion avec la Vierge en long manteau et probablement Jean est peinte à côté (fig. 15, 20, scène 7). Au-dessus des bras de la croix, deux saints en buste tiennent le soleil et la lune et se détachent d'un fond sombre. Enfin, trois personnages figurent sur la dernière scène. Il semblerait que ce soit des femmes nimbées et voilées, pouvant être identifiées comme les Saintes femmes au tombeau (fig. 15, 20, scène 8).

En haut de la lunette du mur nord, un buste nu avec les bras écartés et les paumes ouvertes vers le ciel, émerge d'une nuée (fig. 15, 21, scène 9). L'épaule est couverte d'un manteau vert qui retombe sur le torse. Deux anges brandissant probablement un étendard ou un candélabre l'encadrent. Il pourrait s'agir d'une Ascension ou du *transitus* d'un saint. En dessous, un personnage couronné trônant et tenant un sceptre s'adresse à une foule de personnages aux coiffes pointues enfermée dans une prison (fig. 15, 21, scène 10). Deux saints assistent à la scène, l'un face aux prisonniers semble s'adresser à eux tandis que l'autre, à l'extrémité de la scène, s'en détourne. Deux autres personnages assis encadrent le roi et s'adressent au saint le plus proche. Le dernier panneau de ce mur met en scène de grandes silhouettes en pied devant des étales ou des établis, un personnage nimbé semble travailler à l'un d'entre eux (fig. 15, 21, scène 11).

Seules deux scènes décorent le mur occidental, un cheval à gauche qui pourrait être une référence à saint Martin et à droite quelques personnages habillés et chaussés (fig. 15, scènes 12 et 13). Enfin, sur la lunette du mur sud, des personnages tiennent un linceul dans un sarcophage surélevé sur des arcs accompagnés de pots funéraires (fig. 15, 22, scène 14). Deux

[24] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 119.

anges encadrent la scène de tombeau qui pourrait être l'inhumation de saint Mexme. En dessous, la scène 15 est trop effacée et la 16 semble être la représentation d'un évêque.

Le cycle peint semble être conçu autour de l'inhumation de saints et du Christ. Comme le souligne Claude Andrault-Schmitt, l'ensemble de ces panneaux appartiennent au registre hagiographique et se regroupent en un ou plusieurs cycles avec des scènes de martyres, situées au registre inférieur. Ces épisodes introduisent les scènes christologiques majoritairement peintes sur le registre supérieur et comprenant des miracles du Christ : la Passion, qui par son emplacement en bas et à l'est devait rappeler la Crucifixion sculptée, la Mise au tombeau et peut-être l'Ascension. La question de la fréquentation publique du lieu et de la circulation dans les parties hautes peut se poser, car les thèmes traitant du salut à partir de la vie des saints sont adaptés à une église de pèlerinage[25]. L'agencement et peut-être la fonction de ces peintures peuvent être rapprochés de celles exécutées dans une tribune ouverte sur la nef de l'abbatiale de Saint-Savin. Ce programme peut se décomposer entre théophanies et cycles narratifs dédiés à la Passion du Christ et à un saint, en l'occurrence Denis à Saint-Savin[26], et peut être saint Mexme à Chinon. À Saint-Savin, le décor suggère que la tribune fournissait un cadre scénique pour le drame de Pâques[27], dont la fonction est bien connue dans l'architecture romane allemande[28], et les peintures pourraient avoir une fonction similaire à la collégiale Saint-Mexme.

TECHNIQUE

Un fin badigeon de chaux est directement posé sur la pierre appareillée et supporte la couche picturale. Les peintures sont réalisées à la détrempe sur badigeon de chaux. La palette chromatique se compose de rouge, de jaune, de noir, de vert, de blanc, de gris et de beige. De ce qui subsiste, le peintre commence par poser les carnations puis les aplats colorés des figures, car les vêtements et les cheveux recouvrent les chairs (fig. 23). Le peintre crée ensuite le modelé sur les carnations à l'aide de rehauts jaune, ou rouge suivant les personnages, qui forment les ombres. Il pose ensuite les fonds colorés, les blancs étant laissés en réserve, puis les encadrements avant de cerner l'ensemble de noir.

[25] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 121.
[26] ANGHEBEN, 2011 b, p. 20.
[27] ANGHEBEN, 2011 b, p. 21.
[28] HEITZ, 1963, p. 189.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une grecque rouge sur fond vert fait office de corniche architecturale et sépare les peintures du berceau transversal et les lunettes du reste du mur. Une double bande rouge et jaune en chiasme encadre la grecque. Les scènes situées sur le même registre sont séparées par le changement de couleur du fond, ou une architecture peinte, ou encore par une double bande jaune et rouge d'un registre à l'autre dans les lunettes. Une frise de palmettes blanches circonscrites par deux feuilles roulées également blanches à l'intérieur et rouge à l'extérieur se détachant d'un fond noir souligne l'arrondi des lunettes. Les personnages s'émancipent du cadre et mordent les encadrements, leurs pieds où les têtes s'inscrivent sur les bandes ce qui permet de renforcer le dynamisme narratif. Les fonds de scènes sont uniformément blancs sauf le ciel de la Crucifixion qui est vert foncé.

Drapés

Les plis épousent avec souplesse les mouvements et les postures. Ils tombent en traits parallèles et forment des plis serrés. Les quelques plis en V entre les genoux du roi assis sont travaillés avec souplesse et ceux sur la jambe du petit personnage montrent une recherche de texture de l'étoffe (fig. 15, 18, scène 3). Quelques plis en queue d'aronde se remarquent au bas des tuniques. Les saillies du corps, plus particulièrement les genoux pour les personnages assis, se rendent visibles à travers le tissu et les étoffes créent des plis en Y.

Visages

Les rares visages conservés se caractérisent par de grands yeux en amande soulignés de rouge et rehaussés de noir. La pupille noire se détache du blanc de l'œil. Le nez est fin, la bouche charnue et détaillée. Des rehauts jaunes ou rouges modèlent les visages.

COMPARAISON

La manière de travailler les plis qui évoque le style antiquisant et rappelle la Vierge de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery (vers 1200-1220, fig. 24)

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne à la deuxième moitié du XIIIe siècle, en s'appuyant sur la rigidité des plis et l'épais cerne noir[29], tandis que Claude Andrault-Schmitt la place peu après la réfection de cet espace, au moment où il est isolé de la tribune, c'est-à-dire au début ou au milieu du XIIIe siècle[30]. En effet, le contexte architectural ainsi que l'épais cerne noir, la palette chromatique, les visages et les encadrements végétaux amènent à attribuer cette campagne au XIIIe siècle. Mais les doubles bandes rouge et jaune, le modelé appuyé sur les visages incitent à ne pas trop s'avancer dans le siècle et à dater ces peintures de la première moitié du XIIIe siècle. Le traitement de la plicature, qui évoque le style 1200, incite à dater l'œuvre des premières années du XIIIe siècle.

Campagne 3 (bis) : Motifs géométriques

ICONOGRAPHIE

Des motifs géométriques décorent le plein cintre de l'intrados de chaque baie de la nef. L'ensemble de la baie devait être décoré (fig. 7). Chaque baie est individualisée et présente un motif unique répété, encadré par une bande rouge souligné de blanc et semée de perles également blanches. Ces motifs répondent au vocabulaire roman des ornements : entrelacs végétalisés, peltes, rubans pliés affrontés, palmettes inscrites dans des médaillons, rinceaux, arabesques, fleurons inscrits dans un faux appareil losangé et simulent un relief relevant du trompe l'œil.

TECHNIQUE

Un premier enduit épais de chaux et de sable grossier repose sur la pierre appareillée et layée (fig. 7). Un deuxième enduit blanc, plus fin dans son épaisseur et dans la granulométrie du sable, recouvre cet enduit rosâtre. La couche picturale repose sur ce dernier. Cette campagne a été recouverte d'un faux appareil rouge sur fond blanc dont subsistent encore quelques vestiges. La structuration de l'enduit de chaux et de sable et son épaisseur incitent à penser qu'il s'agit d'une technique mixte ou d'une fresque au regard de la bonne conservation des rehauts blancs et la faible dimension des surfaces à peindre.

[29] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 51.
[30] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 122.

Le rouge, décliné en trois nuances, domine grandement la palette chromatique qui se compose également de blanc, gris foncé et quelques traces de vert. Le peintre place ses motifs géométriques sur le fond blanc laissé en réserve. Il commence par le corail, le rouge clair et le vert des tiges pour ensuite les souligner et faire les fleurs en rouge plus soutenu (fig. 25). Il semblerait que le peintre travaille par couleur plus que par type de motifs c'est-à-dire qu'il réalise tous les éléments ayant la même couleur plutôt que de peindre d'abord les fleurs ou les encadrements. Le rouge foncé de l'encadrement intervient donc au même moment que celui des fleurs. Le peintre achève sa composition avec les rehauts blancs. Concernant les peltes, le peintre colore l'ensemble de la surface en rouge puis ombre les parties creuses du motif avec du gris avant de rehausser l'ensemble de blanc. Il délimite en même temps la bande d'encadrement semée de perles blanches (fig. 26).

COMPARAISONS

Les peltes se retrouvent couramment par exemple dans l'église Saint-Julien à Poncé sur le Loir[31] (vers 1170-1180) et bicolores aux pieds du Christ en majesté peint dans l'abside de l'ancien Hospice Saint-Jacques à Ille-sur-Tet[32] (début du XIIe siècle, fig. 27). Le ruban plissé et les végétaux inscrits dans des médaillons sont peints sur le mur occidental du chœur dans l'église Saint-Martin de Nohant-Vic[33] (XIIe siècle, fig. 27).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy date ce décor du XIIe siècle[34] tandis que Claude Andrault-Schmitt l'attribue aux années 1200 en se fondant sur la palette chromatique et la manière de traiter le relief en trompe l'œil[35].

L'édification de la nef de la collégiale de Chinon au XIe siècle fournit un terminus *ante quem* à la réalisation du décor des baies. Ces motifs décoratifs s'emploient entre le XIe et le XIIIe siècle et ne permettent pas de proposer une datation très précise, mais la palette chromatique présentant du vert et du corail, ainsi que la présence d'un faux joint, appartenant à un décor

[31] Motifs décoratifs, vers 1170-1180, intrados de la deuxième arcade, mur nord, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (Sarthe).
[32] Christ en majesté, début du XIIe siècle, abside, ancien Hospice Saint-Jacques, Ille-sur-Tet (Pyrénées-Orientales).
[33] Médaillons, XIIe siècle, chœur, mur ouest, église Saint-Martin de Vicq, Nohant-Vic (Indre).
[34] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 50.
[35] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 108.

antérieur probablement contemporain de la construction de l'édifice, amènent à dater cette troisième campagne autour de 1200.

Campagne 4 : Vision d'Ezéchiel

ICONOGRAPHIE

La tribune a été séparée de la nef par une cloison portant ce décor. La pérennité de l'utilisation cultuelle du premier étage du massif occidental ressort avec la mise en place de cette peinture murale[36]. Les motifs peints de la lunette s'articulent autour des percements (fig. 2). De part et d'autre de la Crucifixion, un petit donateur agenouillé lève les bras vers le Sauveur. Deux baies en plein cintre encadrent un *oculus* entre lesquels sont peints deux séraphins juchés sur une roue de feu. La Crucifixion avec Marie et Jean inscrite dans un médaillon surmonte l'*oculus*. Un personnage nimbé en adoration occupe chaque extrémité de l'intrados de l'arc (fig. 28). Au-dessus, deux anges portent le buste d'un Christ inscrit dans un médaillon.

Les séraphins correspondent à la description d'Esaïe (6 : 2-6) et sont juchés sur les roues ardentes de la vision d'Ezéchiel (1, 15) que l'on retrouve par ailleurs dans le chœur de l'église Saint-Nicolas à Tavant (fin du XIe siècle, fig. 29). Comme le souligne Claude Andrault-Schmitt, l'iconographie propose un mélange entre la tradition fréquente à l'époque romane composée de séraphins et de roues d'Ezéchiel et les conventions gothiques avec l'inscription de la Crucifixion dans un médaillon comme sur un vitrail ou une Bible moralisée[37]. La combinaison de la Crucifixion avec les séraphins de la vision d'Ezéchiel et le Christ triomphant de l'intrados renforce l'aspect eschatologique de ce programme.

La Crucifixion reprend les codes iconographiques fréquents au début de l'époque gothique : le Christ semble endormi, le sang ne coule pas et l'aspect humain n'est pas encore celui mis en évidence par les peintres de la fin du gothique. Le nombre de personnages se limite aux deux plus important, Jean et Marie, dans un esprit de strict respect de la portée sacramentelle de cette scène. La Vierge tend les bras vers son fils tandis que Jean, qui tient un livre, penche la tête et regarde vers le sol en signe d'affliction.

TECHNIQUE

[36] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 122.
[37] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 126.

Une première couche de badigeon recouvre la pierre appareillée et porte un premier décor de rinceaux avec une double bande rouge et jaune perlée qui date de l'époque ou l'arc ne dominait que le vide, car l'enduit passe sous la cloison postérieure (fig. 30). Un deuxième décor de faux appareil sur badigeon de chaux le recouvre (fig. 30). Enfin, le dernier décor sur un badigeon de chaux représente la vision d'Ezéchiel (fig. 2). La technique employée semble être une détrempe. Des traces de pinceaux, ayant servi à colorer le fond bleu de la Crucifixion, épousent les figures et attestent l'utilisation d'un pinceau plat pour colorer les grandes surfaces comme le fond, les nimbes et les tissus.

La palette chromatique de cette peinture, assez étendue, se compose de jaune, rouge, blanc, noir, bleu et vert avec des nuances rouge-orangé, bordeaux, vert foncé, vert très clair, beige et gris. Le peintre commence par placer son dessin préparatoire en jaune-orangé, visible sur le visage et le cou du séraphin à gauche (fig. 31). Il pose ensuite les carnations avant de colorer les nimbes, les cheveux, les tissus et la croix avant d'ombrer l'ensemble à l'aide de jaune foncé. Le peintre peint ensuite les fonds suivis des encadrements avant de cerner les figures de noir et de poser quelques rares lumières en blanc.

STYLE

Encadrement et fond de scène

La composition présente de nombreux encadrements relativement diversifiés dans les formes et les couleurs. Une triple bande jaune, verte et rouge soulignée de noir encadre la Crucifixion. Des bandes similaires entourent le médaillon du Christ de l'intrados, selon un agencement des couleurs différent. Une double bande jaune et rouge souligne les bords de l'intrados. Enfin, pour séparer les saints des anges de l'intrados, deux doubles bandes rouges et grises, disposées en chiasme, encadrent une frise de feuilles de chou tournantes blanches sur fond noir que l'on retrouve à côté du dragon au baptistère Saint-Jean à Poitiers (fin du XIIIe siècle, fig. 32)[38].

Les personnages de la cloison se détachent d'un fond vert foncé. Le fond de la Crucifixion est également uni en bleu foncé. Le fond de l'intrados alterne bandes vert foncé et blanches.

[38] Dragon, fin du XIIIe siècle, baptistère Saint-Jean, Poitiers (Vienne).

Composition

Les plus petits personnages dans l'angle sont agenouillés, l'horizontale formée par les tibias rappelle celle du bas de la lunette. Les bras levés font écho à l'arrondi de la cloison. La posture des séraphins occupe au mieux l'espace laissé par les percements : le bas du corps se restreint dans la surface étirée en hauteur entre les baies et l'*oculus* tandis que le haut peut s'étendre plus librement sur les côtés. Le peintre s'adapte aux arrondis de la baie et de l'*oculus* en y plaçant les bras écartés des séraphins dont les manches suivent la forme des percements. Les ailes s'étirent sur les côtés, se croisent en haut et reposent sur le buste créant ainsi du dynamisme, mais occupant surtout l'ensemble de l'espace. Enfin, le médaillon de la Crucifixion fait écho à la forme de l'*oculus* qu'il surmonte. L'ensemble de la composition est régi par la symétrie axiale passant au centre de la lunette, au niveau de la croix.

L'intrados répond à une composition assez similaire avec un saint en adoration à chaque extrémité puis les anges qui font échos aux séraphins peints en dessous et enfin le médaillon avec le Christ qui surmonte la Crucifixion.

Drapés

Les pans du manteau des anges se croisent sur le buste noué par un nœud lâche identifiable par l'alternance de l'endroit en rouge et de l'envers en vert. Les manches remontées au-dessus du coude froncent sous l'accumulation de tissu. Le bas des tuniques des anges de l'intrados s'anime de plis presque en queue d'aronde et assez brisés. Le peintre creuse les tuniques par des plis droits à l'aide de rehauts rouges plus soutenus que celui de la tunique et quelques ombres brunes (fig. 33). Les étoffes du Christ et de Jean ne sont pas modelées par des ombres, mais uniquement soulignées par des rehauts noirs (fig. 33). La plicature, assez foisonnante et souple, s'adapte aux mouvements du corps en lui apportant de la volumétrie.

Corps

Les silhouettes sont assez élancées. Le Christ bascule son bassin vers l'avant à la manière du déhanchement gothique. Des rehauts jaune foncé soulignent son anatomie, mise en lumière par quelques discrets rehauts blancs. L'anatomie est très détaillée, car le peintre isole les côtes, le plexus, le diaphragme, la ceinture abdominale et le nombril. Le ventre est un peu

mou et rond se retrouve sur le Christ de la Crucifixion du vitrail de la cathédrale de Laon (premier quart du XIIIe siècle, fig. 34)[39]. Les mains sont effilées et encore assez grandes.

Visages

Les lèvres conservées semblent charnues, la lèvre inférieure apparemment uniquement dessinée, le nez droit terminé par de fines narines, les yeux grands et assez expressifs et parfois clos comme pour les personnages de la Crucifixion (fig. 33). Les rehauts noirs parallèles séparent la chevelure en mèches ondulées.

COMPARAISONS

La Crucifixion du vitrail de la cathédrale de Laon (premier quart du XIIIe siècle)[40] présente une composition très similaire, resserrée autour de trois personnages (fig. 34). Le hanchement, le modelé du corps et la croix verte rappellent également la Crucifixion de la collégiale Saint-Mexme. La Crucifixion du psautier d'Ingeburge de Danemark (début du XIIIe siècle)[41] est proche de celle de la collégiale dans la manière de disposer les cheveux du Christ sur ses épaules, le modelé et le niveau de détails de l'anatomie du Christ, également en jaune-marron avec l'aine marquée par un trait noir (fig. 34). Enfin, celle du livre de Durand Guillaume (1230-1296)[42] rappelle grandement celle de Chinon : à la composition et la croix verte s'ajoute le traitement anatomique, mais surtout les postures de la Vierge, avec les bras levés, et celle de Jean, penché en signe d'affliction en tenant un livre (fig. 34).

DATATION

Le déhanchement des personnages, les contours noirs qui cernent les figures, les cheveux ondulés, le traitement du modelé et les vêtements aux plis lourds permettent à Bérénice Terrier-Fourmy d'attribuer cette campagne à la première moitié du XIIIe siècle[43]. Claude Andrault-Schmitt resserre la datation autour des années 1220, car l'œuvre fait la synthèse concernant l'iconographie entre la tradition romane et des conventions gothiques par le dessin

[39] Crucifixion, vitrail, premier quart du XIIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Laon (Aisne).
[40] Crucifixion, vitrail, premier quart du XIIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Laon (Aisne).
[41] Crucifixion, enluminure, début du XIIIe siècle, psautier d'Ingeburge de Danemark, ms 9, f° 27 r, musée Condé, Chantilly (Oise).
[42] Crucifixion, enluminure, 1230-1296, livre de Durand Guillaume, Mn.mas 53 r, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris (Seine).
[43] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 50.

de la Crucifixion dans un médaillon[44]. L'autrice rapproche cette campagne de l'art de la miniature et des vitraux.

En effet, le Christ qui semble endormi de la Crucifixion correspond à une formule iconographie en vigueur au cours du XIIIe siècle. Les fonds de scène colorés unis ou à bandes et les encadrements renvoient au vocabulaire de la peinture murale romane. Le modelé avec un rehaut sombre et un blanc évoque également cette période, mais le rehaut blanc est discret et s'estompe au profit d'un vigoureux cerne noir. Le cerne montre l'importance du graphisme et du dessin même si le peintre ne délaisse pas la couleur comme en témoigne la plicature des tuniques des anges ou le délicat dégradé noir, jaune et vert des ailes. Associé au hanchement, la manière de traiter les cheveux et les proximités stylistiques et iconographiques amènent à dater cette peinture du début du XIIIe siècle, autour de 1220.

Campagne 5 : Frise végétale

ICONOGRAPHIE

Sur l'intrados du premier arc, des palmettes triples se détachent d'un fond noir et sont circonscrites par une bande. Les couleurs des palmettes alternent entre des feuilles rouges et grises avec un cœur gris et une bande blanche puis des feuilles grises et rouges avec un cœur blanc et une bande rouge. Les végétaux tournés du couple de feuilles sommitales s'émancipent de leur cadre et rappellent le motif de palmette-pieuvre peint dans la chapelle Saint-Julien au XIIIe siècle[45] (fig. 35). Des motifs de demi-palmettes entrelacées et en quinconce se détachant sur fond noir ornent la face est du deuxième arc. Les feuilles rouges et grises ainsi que jaune à l'envers partent d'un cœur jaune. Une tige rouge relie les demi-palmettes.

TECHNIQUE

Un fin badigeon de chaux recouvre les pierres calcaires layées et appareillées et supporte la couche picturale réalisée à la détrempe (fig. 8). La palette chromatique se compose de blanc, noir, rouge, jaune et gris bleuté. Le peintre commence par son dessin préparatoire en jaune sur le fond blanc laissé en réserve (fig. 36 : étapes 1 et 2). Il pose ensuite les aplats colorés : rouge, gris et jaune avant de rehausser et cerne l'ensemble de noir (fig. 36 : étapes 3 et 4).

[44] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 126.
[45] Motif géométrique, XIIIe siècle, chapelle Saint-Julien, Le Petit-Quevilly (Seine-Maritime).

DATATION

Les proximités avec les palmettes-pieuvre de la chapelle Saint-Julien (XIIe siècle, fig. 35), mais également les palmettes inscrites dans des cœurs de la collégiale Saint-Ours à Loches[46], qui s'affrontent au lieu de se suivre comme à Chinon, ou plus proche ceux de du doubleau de l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (fin du XIIIe siècle, fig. 35)[47], même si la palette chromatique diffère, permettent de dater cette campagne ornementale des XIIe et XIIIe siècles. La palette chromatique est à rapprocher du XIIIe siècle.

Campagne 6 : Jugement dernier, Massacre des Innocents

ICONOGRAPHIE

Une femme vêtue d'un manteau noir, peut-être une moniale, est peinte sur l'intrados de la première arcade de la nef (fig. 37). Ses lèvres sont colorées comme toutes les femmes de cette campagne. Ses cheveux blonds encadrent son visage, partiellement dissimulé par un voile. Elle présente de sa main droite un livre ouvert, l'autre main semble tourner les pages ou garder le livre ouvert.

L'intrados de la deuxième arcade est décoré de deux scènes se faisant face : à l'ouest, une représentation assez effacée de l'Enfer et en face, un Christ du Jugement dernier surmontant deux anges buccinateurs (fig. 38). Le Christ trônant montre ses stigmates. Ses bras ouverts écartent son manteau rouge pour montrer la plaie de la lance de Longin sur son buste dénudé. Ses pieds également nus permettent de voir les traces des clous. Dessous, les deux anges placés symétriquement soufflent dans une trompette. En face, l'Enfer se reconnaît par deux diables cornus entièrement couverts de poils qui tourmentent un personnage nu. L'un le tient par les pieds tandis que l'autre le frappe avec un bâton. Le Christ du Jugement dernier présente ses attributs iconographiques courants : grand manteau rouge de la Passion ouvert sur son buste, stigmates, posture assise en montrant ses plaies, buste et pieds nus. Les anges buccinateurs se retrouvent également dans cet épisode relaté dans l'Apocalypse de Jean et dans les représentations. Le Jugement dernier peint sur l'intrados de la nef se présente sous une forme réduite, peu de personnages sont présents et se limitent à l'essentiel. La réduction du nombre de personnages et la simplification de la composition peuvent s'expliquer par la

[46] Motifs géométriques, arc doubleau, XIIe siècle, collégiale Saint-Ours, Loches (Indre-et-Loire).
[47] Motifs géométriques, arc doubleau, fin du XIIIe siècle, église Saint-Laurent, Beaulieu-lès-Loches (Indre-et-Loire).

contrainte imposée par la forme et les dimensions de l'intrados de l'arc. Le Christ est peint à l'est, vers le chœur et l'autel tandis que l'Enfer à l'ouest est peint vers l'extérieur du lieu sacré.

L'intrados de la troisième arcade porte la figuration du Massacre des Innocents (fig. 39). À l'ouest, un soldat tranche la tête d'un personnage alité. Au-dessus, un autre soldat armé d'une épée tient sa lance posée sur son épaule avec un enfant embroché au bout, comme sur la peinture d'Antigny (XVe siècle)[48]. En face, un soldat armé d'une grande épée arrache un enfant emmailloté des bras d'une femme. L'absence du roi Hérode est plus rare, généralement il apparaît sur le côté gauche des scènes, les soldats massacrant les enfants devant lui. Il peut avoir disparu à Chinon, car la composition s'étage sur plusieurs petits registres et la partie inférieure manque à l'est. L'exécution d'un personnage alité accompagnant la scène du Massacre des Innocents ne se retrouve pas dans les représentations et ne figure pas dans l'Évangile de Matthieu. Le peintre colore les lèvres du personnage alité, comme il le fait pour celles de la mère tenant l'enfant emmailloté, alors que le peintre ne fait que détourer les lèvres des soldats sans en colorer la pulpe. Le personnage alité est donc probablement une femme. Il peut donc s'agit de l'exécution de Mariamne l'Hasmonéenne, l'épouse d'Hérode, commandité par le roi lui-même et rapporté par Flavius Josèphe (15, 222-239)[49].

TECHNIQUE

Sur la pierre appareillée, un premier décor de faux appareil à joints rouges est à mettre en relation avec celui de la tribune et des gouttereaux du haut du vaisseau. Un deuxième décor se superpose à ce premier. Enfin, la couche picturale du troisième décor est posée sur un enduit jaune. Le décor est réalisé à sec avec ajout d'un liant. Il s'agit donc d'une détrempe.

La palette chromatique se compose de rouge, jaune, noir, blanc, vert et bleu avec des nuances beige, rouge vif, rouge -violacé, grise. Le peintre cerne les objets de noir tandis qu'un rehaut rouge vif souligne les carnations (fig. 38). Le peintre commence par placer son dessin préparatoire très peu visible en rouge clair avant de poser les carnations puis les aplats colorés des figures en commençant par le rouge et le jaune puis le gris. Il pose ensuite le fond et les encadrements puis rehausse les objets inanimés de noir et enfin les carnations de rouge. Quelques rehauts blancs achèvent la composition, notamment sur les diables de l'Enfer

[48] Massacre des Innocents, XVe siècle, église Notre-Dame, Antigny (Vienne).
[49] HADAS-LEBEL, 2009, p. 41.

(fig. 38). Pour les rehauts rouges et noirs, le peintre commence par détourer la figure avant de dessiner les traits à l'intérieur de la forme, à savoir ceux du visage ainsi que les détails et plis des étoffes (fig. 39).

STYLE

Encadrement et fond de scène

Le seul encadrement conservé est la double bande rouge et jaune semée de perles blanches qui sépare l'exécution de la femme alitée du meurtre d'un enfant sur la pique.

Le fond de scène est vert grisâtre pour le Christ du Jugement dernier et l'Enfer. Par contre, deux couleurs de fond, en plus de la bande d'encadrement, permettent de différencier les épisodes de l'arcade du Massacre. La femme alitée se détache d'un fond rouge, le Massacre d'un fond bleu grisâtre.

Drapés

La posture du Christ du Jugement dernier est propice au foisonnement de plis, qui retombent en queue d'aronde ou en ondoyant en tenant compte de la position des genoux. Très peu de plis animent les anges, quelques plis en V pour faire blouser les tuniques serrées à la taille et des plis cassés au bas des tuniques. Sur les soldats du Massacre, les cottes de mailles tombent avec rigidité. Le peintre détaille les mailles du haubert ainsi que les plates de l'armure et des gantelets. Les plis de la robe rouge de la mère blousent à la taille grâce à une ceinture, mais retombent droit et se brisent aux pieds de manière anguleuse.

Corps

Les silhouettes graciles serpentent et se déhanchent. Le torse du Christ est assez mince, le peintre souligne le sternum à l'aide de demi-cercles ce qui accentue la maigreur du personnage. Les mains se terminent par des doigts assez carrés aux ongles et aux phalanges dessinés, particulièrement visibles sur le Christ et la femme lisant. Les phalanges du Christ sont dessinées.

Visages

Les visages, dont les rehauts rouge vif se détachent du beige des carnations, se caractérisent par des sourcils droits reliés perpendiculairement à un nez également droit. La pupille noire de l'œil se détache du beige de la carnation et s'inscrit dans un œil en amande dont la partie inférieure est droite. Un rehaut marque la paupière supérieure. L'ensemble surmonte une bouche colorée de gris ou de rouge pour les femmes, et sans remplissage pour les hommes, avec le sillon labio-nasale dessiné ainsi que la commissure et la lèvre inférieure.

COMPARAISONS

Concernant les visages, les sourcils droits reliés évoquent ceux du visage du saint militaire peint à Rigny-Ussé (XIVe siècle, fig. 41). Le sourire des personnages dut aux commissures des lèvres marquées par un empâtement et le traitement conventionnel des cheveux évoque les peintures de la chapelle Saint-Pierre-ès-Liens dans la Drôme (début du XIVe siècle, fig. 42)[50].

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy date cette campagne du XIVe siècle, autour de 1325, par la comparaison de la cotte de mailles des soldats avec celle peinte dans la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours[51]. Claude Andrault-Schmitt attribue cet ensemble à la fin du XIIIe siècle en s'appuyant sur la manière de camper les silhouettes, le graphisme, le souci du détail et la palette chromatique[52].

Si la double bande jaune et rouge perlée de l'encadrement renvoie au vocabulaire roman, le procédé graphique par aplats rehaussés d'un cerne qui met en valeur le dessin évoque la peinture gothique. Le modelé est presque absent au profit du dessin qui permet de détailler les étoffes et les armures. Les casques, cottes de mailles, armes, damassures de la literie et la coiffure de la femme avec son enfant sont remarquables. Le soldat qui tente de lui arracher porte un fauchard, utilisé principalement entre les XIIIe et XVe siècles. Le peintre reprend les conventions comme le hanchement qui se retrouve sur la Vierge à l'église de Rigny-Ussé[53],

[50] Christ en majesté, début du XIVe siècle, chapelle Saint-Pierre-ès-Liens, Colonzelle (Drôme).
[51] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 52.
[52] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 128.
[53] Vierge à l'Enfant, XIVe siècle, transept, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (Indre-et-Loire).

mais qu'il s'approprie pour les anges en dessinant des silhouettes graciles et en accentuant ce mouvement. Ces éléments, associés à l'emploi de plis graphiques et à la palette chromatique restreinte, permettent d'attribuer cette campagne au début du XIVe siècle.

Campagne 7 : Jugement dernier, Fontaine de pitié, Baldaquin soutenu par des anges

ICONOGRAPHIE

Le Christ du Jugement dernier porte le manteau rouge dont il avait été revêtu lors de sa Passion et montre ses stigmates (fig. 11). La croix derrière lui et les anges portant les instruments de la Passion renvoient à son supplice. Il trône sur un arc-en-ciel, symbole de réconciliation entre Dieu et les hommes et pose ses pieds sur un globe figurant un paysage terrestre. Deux femmes encadrent le Christ, à droite en armure l'épée posée sur l'épaule et à gauche en prière et couverte d'un voile. Robert Fiot identifie ces deux vertus comme étant la Justice et la Miséricorde. Le Christ se détache d'une lumière éclatante délimitée par une gloire de séraphins rouges qui forment le dossier de son trône.

Trois rangs de personnages se tiennent de part et d'autre du Christ, le premier rang se tient assis sur des stalles et se compose des douze apôtres. Saint Pierre à gauche se reconnaît grâce à sa clef qui ouvre les portes du paradis figuré dessous. Il discute peut-être avec son frère André. Au-dessus, le bâton de pèlerinage permet d'identifier Jacques. L'apôtre juvénile du deuxième groupe en face, plus grand que les autres, tient d'une main un calice duquel sort un dragon et l'autre est posée sur l'Evangile, ce qui correspond à Jean. Enfin, saint Paul porte l'épée et Barthélemy le couteau. Le deuxième rang se compose à gauche de cinq saintes non identifiables et à droite derrière Jean d'un pape, d'un cardinal, d'un évêque puis derrière eux, d'un moine et d'un laïc. Au bas de l'arc-en-ciel, la Vierge couronnée trône à la droite du Christ et indique le chemin du Paradis aux élus du registre inférieur. À l'ouest, saint Jean-Baptiste désigne le Christ de sa main droite tout en regardant les damnés. Robert Fiot souligne que Jean-Baptiste présente l'agneau comme il le faisait sur terre. Selon l'auteur, il est placé juste devant Jean, car ce dernier est le seul évangéliste à avoir relaté la présentation de

l'Agneau par Jean-Baptiste et qu'il mentionne le triomphe de l'Agneau immolé dans la gloire lors de la fin des temps dans son Apocalypse[54].

Le registre inférieur se sépare en trois : le groupe des élus poussé par un ange marche vers l'orient et est séparé des damnés par saint Michel surmonté de deux angelots. L'archange en armure, couvert d'une cape rouge, pousse les damnés de sa lance crucifère vers un monstre gueule béante. Les deux angelots sonnent la trompette et incitent les damnés à se diriger vers la partie occidentale de la lunette. Le groupe se débat dans des postures diverses et tente d'échapper aux diables qui les attirent vers l'enfer.

Le peintre conserve la composition traditionnelle en registres superposés distinguant les différents acteurs du Jugement dernier en trois bandes : les anges porteurs des instruments de la Passion au sommet, puis le Christ et la cour céleste et enfin les élus et les damnés. Les échanges qui animent la cour céleste d'apparence calme se retrouvent dans la peinture de Châteaudun[55] (fig. 43). La composition de la Deisis y est plus étagée qu'à Chinon qui se construit plus en profondeur, accentué par les stalles sur lesquelles sont assis les apôtres comme dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de la Brigue (vers 1492, fig. 43)[56]. Le globe, très courant, est symbole de toute puissance, mais prend une forme un peu différente ici par la représentation de voiliers. L'arc-en-ciel, également très représenté, fait référence à la prophétie de Jean (Apocalypse, 4, 3). Le Christ nu sous son manteau montre ses stigmates pour témoigner de sa victoire sur la mort comme le veut la tradition iconographique. Comme à Châteaudun, la Vierge et saint Jean-Baptiste se tiennent au pied du Christ selon une formule courante en milieu byzantin et en Italie (fig. 43)[57]. Jean tenant un calice duquel sort un dragon se retrouve également à Châteaudun. Enfin, dans les deux peintures, l'archange saint Michel est représenté en chef des milices célestes. Plus grand que les autres anges, il repousse les damnés à l'aide de sa lance crucifère qui s'apparente à la lutte entre le bien et le mal comme dans le Jugement dernier de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de la Brigue (vers 1492) alors que traditionnellement, il pèse les âmes dans les représentations du Jugement dernier (fig. 43).

[54] FIOT, 1997, p. 40.
[55] Jugement dernier, 1466-1468, chapelle castrale, Châteaudun (Eure-et-Loir).
[56] Jugement dernier, vers 1492, chapelle Notre-Dame-des-Fontaines, La Brigue (Alpes-Maritimes).
[57] GIRAULT, 2003, p. 183.

Peint sur le mur nord de la chapelle, le Jugement dernier se situe face à la baie dont la lumière naturelle fait écho à la lumière divine. Le peintre s'adapte à la contrainte du format en lunette brisée en occupant l'ensemble de l'espace et en formant des groupes ou des postures faisant échos au cadre. La forme de la gloire en mandorle et l'arrondi de l'arc-en-ciel assure la transition avec le triangle formé par les têtes du Christ, Jean-Baptiste et de la Vierge ainsi que le groupe d'anges au sommet qui répond à l'ogive du formeret. La pointe de l'arc formeret sert de départ à l'axe de symétrie qui agence la composition.

Le sang jailli des cinq plaies du Christ crucifié recueilli dans deux cuves superposées de la Fontaine de pitié (fig. 44). La lune et le soleil accompagnent le crucifié. Le sang s'écoule de l'une à l'autre par quatre mascarons représentant les quatre évangélistes. Une femme se tient de part et d'autre de la fontaine : Marie-Madeleine se reconnaît à gauche par l'inscription la mentionnant qui l'accompagne et par le pot d'onguent qu'elle tient dans la main. La deuxième femme, Marie l'Égyptienne, est également nommée dans le cartouche qu'elle tient, l'autre main pointe également vers la fontaine.

Marie l'Égyptienne correspond à un type iconographique qui se développe à partir de 1400. Elle fait vœu de pénitence dans le désert sous les traits d'une femme uniquement vêtue de ses longs cheveux pour cacher sa nudité. Sa poitrine émerge souvent de sa chevelure, comme le suggère le dessin de Galembert en 1855. Ce dénuement rappelle le renoncement à la matérialité et à la chair. Par sa chasteté, symbole de rédemption, elle peut être considérée comme une deuxième Ève qui rachète la faute originelle des femmes ayant pêché par luxure et se rapproche en cela de Marie-Madeleine[58]. Les deux saintes se confondent d'ailleurs souvent dans l'iconographie et ne forment plus qu'une avec Marie de Magdala[59]. La vocation rédemptrice de la sainte est d'ailleurs renforcée et soulignée par l'inscription qui l'accompagne « […] À la fontaine qu'est de rémission […] » et incite, par le texte et par la gestuelle à se laver de ses pêchés dans le sang de la fontaine. Marie-Madeleine apparaît ici dans son rôle d'intercesseur et s'adresse directement au fidèle en attestant sa vie de pécheresse pardonnée par le Seigneur. Son imperfection prouve qu'il est possible d'atteindre le ciel après repentance, comme le souligne le texte qui l'accompagne. Karine Douplitzky souligne que « cette image de dévotion [témoignent des] préoccupations pratiques d'une nouvelle bourgeoisie urbaine, prospère, enrichie par le commerce, cherchant le salut à travers

[58] DOUPLITZKY, 2016, p. 121.
[59] BERNAZZANI, 2014, p. 37-38.

des actes de pénitence […] »[60]. Cette description pourrait correspondre au commanditaire de la Madeleine de la collégiale de Chinon, vêtue d'un riche manteau pourpre et d'une robe serrée à la taille décorée de brocarts dorés, encore faut-il qu'ils soient d'origine.

Pour Robert Fiot, le sang du Christ au Calvaire de la première cuve est versé pour les péchés du monde, celui de la seconde est répandu dans l'Église et mis à disposition pour l'humanité. C'est d'ailleurs bien cette seconde cuve que les deux anciennes pécheresses désignent. La fontaine illustre les textes de Jean qui, dans son Apocalypse, mentionne le sang « qui délivre des péchés », qui « lave » et qui « purifie »[61]. La représentation de la Fontaine de miséricorde apparaît à la fin du XIVe siècle, mais Grégoire le Grand l'utilise dès le VIe siècle dans un contexte de repentir : le Rédempteur s'est incarné pour laver l'homme de ses péchés[62].

Cette Fontaine de pitié trouve son équivalent avec la peinture du musée du Petit Palais à Avignon[63] avec les deux pécheresses encadrant le crucifié, des plaies duquel coule son sang dans une première cuve qui se déverse dans la seconde par des mascarons représentant les évangélistes, ordonnés différemment de ceux de Chinon (fig. 44). Dans les deux cas, trois inscriptions accompagnent le groupe et un manteau rouge couvre Madeleine qui tient un pot d'onguent, mais les deux saintes sont nimbées, ce qui n'est pas la solution retenue initialement à Chinon et la poitrine de l'Égyptienne est dissimulée sous ses cheveux. Enfin, l'Égyptienne d'Avignon cumule les deux gestes de désignation des deux pécheresses de Chinon. Le décor de la chapelle Saint-Pierre du château de Dissay [64] présente une iconographie assez proche, même si les personnages se tiennent sur le rebord de la fontaine avec Pierre et Paul (fig. 44). L'inscription accompagnant les deux pécheresses est identique sur les deux peintures murales. Le sang s'écoule pareillement de mascarons représentant les symboles des évangélistes, métaphore de la diffusion du message du Christ. Ces deux représentations sont peintes sur le mur occidental d'une chapelle. La peinture de Dissay a été commandée par Pierre d'Amboise et si aucun lien n'est avéré entre cette famille et Chinon, la proximité géographique entre Amboise, Dissay et Chinon peut expliquer les ressemblances iconographiques[65].

[60] BERNAZZANI, 2014, p. 124.
[61] FIOT, 1997, p. 48.
[62] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 145.
[63] *Fons pietatis*, peinture, vers 1460, anonyme français, musée du Petit Palais, Avignon (Vaucluse).
[64] Fontaine de vie, fin du XVe siècle, chapelle castrale Saint-Pierre, Dissay (Vienne).
[65] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 251 ; SOUCHAL, 1976, p. 567-612.

Enfin, un baldaquin rouge et blanc occupe le registre supérieur du mur oriental et se détache d'un fond vert parsemé de fleurs de lys blanches (fig. 11, 45). Un ange en retient chaque pan, celui de gauche est ailé de plumes de paons, et le dernier porte le sommet du baldaquin sous la pointe de l'ogive. Une inscription « DEUM TI QUE PAVPERES SVSTINE QUE METO FINIS » court le long du baldaquin qui ouvre sur un renfoncement en arc surbaissé. Une croix latine jaune sans le crucifié est peinte au centre de ce renfoncement avec à son sommet une pancarte portant l'inscription « I. N. R. I. ». Un ange debout présente la croix. À ses côtés, un personnage debout tient à gauche le saint suaire et un autre personnage à droite un long bâton portant une éponge qui servit à abreuver le Christ de vinaigre. Un autre ange aux ailes ourlées de rouge est agenouillé à chaque extrémité de la niche. Cinq inscriptions en lettres gothiques sont peintes : deux au pied de la croix, une dans la continuité de chaque bras et une au sommet est très effacée. L'ensemble se détache d'un fond bleu étoilé à six branches. Deux autres personnages apparaissent dans le relevé de Galembert et dans la description de Robert Fiot : un homme et une femme debout. Ils ne se distinguent plus actuellement, mais se trouvaient devant le porteur du bâton avec l'éponge et ils tenaient la lance et le fouet[66].

Dieu le Père se tient au centre de l'intrados de l'arc (fig. 11, 45). Fidèle à la description de Galembert, il esquisse un geste d'allocution de sa main droite et porte un globe surmonté d'une croix de la gauche. Sa tiare se détache de son nimbe crucifère et un manteau rouge agrafé d'une pierre précieuse le recouvre. Autour de lui, des séraphins rouges bordent une gloire de lumière jaune qui n'est pas sans rappeler celle du Christ du Jugement dernier peint sur le mur à côté. Une nuée blanche achève de séparer Dieu des deux anges qui l'encadrent. Nimbés de bleu, leurs ailes sont ourlées de rouge et ils revêtent une tunique blanche. L'ensemble se détache d'un fond bleu étoilé d'or. Des losanges à damiers soulignent la feuillure de l'arc.

Robert Fiot reconnaît, dans les deux grands personnages présentant le suaire et le bâton avec l'éponge, l'empereur Constantin à gauche et sa mère sainte Hélène qui aurait découvert la vraie Croix et des clous qui crucifièrent le Christ (fig. 45). Pour l'auteur, les deux petits personnages agenouillés, qui ne se voient plus, seraient les fondateurs de l'autel et de la chapellenie. L'absence de blason rend l'identification hasardeuse, mais la femme, placée devant Hélène, devait l'avoir pour patronne ce qui permet à l'auteur d'y reconnaître Hélène de Chambes de Montsoreau et l'homme Philippe de Commynes, gouverneur du château et de

[66] FIOT, 1997, p. 31.

la ville, qui se marièrent en janvier 1473. Cette peinture pourrait donc être une donation à l'occasion de ce mariage. Il faut également rappeler que Commynes œuvrait pour Louis XI qui laissa ses armes dans la collégiale et avait une grande dévotion à la vraie Croix[67].

Dieu le Père préside au sacrifice de l'autel figuré en souverain pontife avec la tiare à triple couronne surmonté d'une croix. Ce type iconographique apparaît à la fin du XIVe siècle et se répand en France à partir de 1450[68]. La papalisation de la figure de Dieu s'accompagne de changements vestimentaires et Dieu reçoit des ornements sacerdotaux comme le pape en portait lors des cérémonies liturgiques comme l'aube ceinturée par un cordon et la chape à fermoir que l'on retrouve dans la peinture de Chinon[69]. Cette peinture répond donc à une iconographie fréquente vers la fin du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle.

Le peintre conçoit un programme cohérent sur les trois surfaces à peindre : le renfoncement, l'intrados et la partie supérieure du mur. L'autel devait se trouver dans le renfoncement et mis en valeur par le baldaquin. La peinture de la niche sert de retable consacré à la vénération d'instruments de la Passion et, comme le souligne Robert Fiot, il s'agit probablement de la « chapelle de la sainte Croix » signalée dans les archives de la collégiale. Les chanoines devaient conserver une relique de la vraie croix qui était peut-être exposée dans le petit tabernacle servant de reliquaire[70]. De plus, le baldaquin d'étoffe était réservé aux basiliques mineures accordées par le Pape. En le faisant peindre ici les chanoines de Saint-Mexme qui ne pouvaient en exhiber légalement un exemplaire d'étoffe, entendaient affirmer qu'ils relevaient directement du Saint-Siège, par-dessus les archevêques de Tours qui s'insurgèrent d'ailleurs souvent contre ce privilège[71].

TECHNIQUE

Une couche de préparation fait l'interface entre l'appareillage en tuffeau qui présente des traces de layage et la première couche picturale (fig. 11). La préparation, de faible épaisseur, se compose de chaux, de sable et de terre verte en petite quantité. Deux niveaux de repeint se superposent à la couche picturale. La présence de blanc de titane dans le dernier indique qu'il

[67] FIOT, 1997, p. 33.
[68] BOESPFLUG, 1991, p. 174.
[69] BOESPFLUG, 1991, p. 176.
[70] FIOT, 1997, p. 35.
[71] FIOT, 1997, p. 36.

est postérieur à 1920, date de production de ce pigment[72]. Les analyses ont révélé l'utilisation de la détrempe sur badigeon de chaux avec des traces d'huile siccative, vraisemblablement de l'huile de lin, et un apport probable de cire en guise de liant[73]. La palette chromatique de cette peinture est particulièrement vaste et nuancée : jaune, rouge, bleu, vert, blanc et noir, déclinés en gris clair et foncé, lie de vin, beige, marron, brun et jaune pâle. Les dorures et brocarts rehaussent l'ensemble.

Analyses en laboratoire

L'analyse stratigraphique et chimique des échantillons indique que la couche de préparation blanche est composée de calcite, silice et terre verte donc un mélange de chaux et sable légèrement teinté de vert. Les deux couches picturales sont liées à l'huile. La première se compose de calcite et d'ocre jaune. Pour le Jugement dernier, la deuxième couche de pigments est constituée de blanc de plomb, silice et outremer artificiel. Adjacente à cette deuxième couche, une strate aux caractéristiques assez proches se compose également de blanc de plomb, silice et est coloré à l'aide d'ocre rouge, toujours lié à l'huile siccative. Enfin, la dernière couche rose se compose de calcite, blanc de plomb et ocre rouge lié à l'huile siccative avec des traces d'oxalates[74]. Le prélèvement n'a pas permis de constater la présence d'une peinture antérieure à la restauration de Galembert en 1855, ce qui ne veut pas dire que ce premier décor n'existe pas, mais qu'il avait disparu à cet emplacement. Ainsi, les analyses ont également mis en évidence deux niveaux de reprises se superposant à la peinture de Galembert : une au XIXe siècle et l'autre après 1920. La restauration du XIXe siècle a été faite avec des matériaux similaires à la peinture de Galembert[75].

La deuxième couche de pigments du Baldaquin et de la Fontaine de pitié se compose de calcite, noir de charbon, silice, blanc de zinc et blanc de plomb. Une couche picturale grise la recouvre, constituée de blanc de plomb, noir de charbon, blanc de titane, blanc de zinc et terre brune lié à l'huile siccative avec des traces d'oxalates[76].

[72] LEGRAND, 1998, p. 1.
[73] LEGRAND, 1998, p. 2.
[74] LEGRAND, 1998, p. 4.
[75] LEGRAND, 1998, p. 3.
[76] LEGRAND, 1998, p. 3.

Critique d'authenticité

Ces peintures restaurées, voire repeintes par Galembert, posent la question de leur authenticité. Les calques et dessins qu'il a réalisés présentent des différences entre le relevé et la composition finale restituée sur le mur (fig. 47). Les ajouts de Galembert figurent sur les relevés plus tardifs d'Yperman en 1892 (fig. 48). Le mémoire de restauration de Galembert mentionne peu les aspects techniques et se concentre sur la description des peintures. Sur le Jugement dernier, la note nous apprend néanmoins que les élus conduits par les anges étaient déjà presque entièrement détruits en 1842[77].

Concernant le Jugement dernier, les dorures d'origine étaient appliquées sur une pâte en relief et parfois gaufrée comme sur la robe de la Vierge formant de riches dessins dans l'étoffe. Tous les nimbes étaient dorés à la feuille avec le bord circulaire en relief. Enfin, les dorures étaient appliquées sur les instruments comme la lance crucifère de saint Michel, la clef de saint Pierre et les trompettes des anges, restitués par Galembert[78]. Il décrit la palette chromatique composée de blanc qui sert également de base aux tons de chairs, deux nuances de gris, deux nuances de jaunes dont une brillante, trois teintes de rouge, deux violets, deux verts et deux teintes qu'il qualifie de neutres pour le bleu grisé du fond et rouge pour le bas de la composition[79].

Galembert propose une identification visuelle de certains pigments. Le jaune brillant serait de l'orpiment. Il est effectivement possible que les peintres du XVe siècle aient utilisé ce pigment qualifié par Cennino Cennini comme le pigment se rapprochant le plus de l'or. Il précise également qu'il ne peut être utilisé à fresque ou à tempera sur un mur, mais à sec avec une préparation à base de cire. La peinture du Jugement dernier répond à ces caractéristiques pour la mise en œuvre de l'orpiment : une peinture à la détrempe avec de la terre verte en sous-couche ainsi que des ocres et peut-être de la laque, certainement liée avec de la cire comme couche picturale. Le rouge le plus clair serait du vermillon et la plus foncée un ocre glacé de laque. L'emploi de la laque en sous-couche est connu de Cennino Cennini pour faire une

[77] BODIN, 1842, p. 168.
[78] BODIN, 1842, p. 195.
[79] BODIN, 1842, p. 196.

couleur changeante à sec pour faire les ombres[80]. Galembert décèle également de la laque dans le violet[81].

Entre 1855 et 1868, le comte de Galembert avec l'aide de la Société Française d'Archéologie restaure le Jugement dernier. Il refait le ciel du registre supérieur ainsi que le partage entre élus et damnés et ce qui restait de la résurrection des morts. Robert Fiot constate dès 1997 des différences entre les premiers calques précédant la restauration et le rendu fini sur le mur. Il énonce un changement stylistique de l'ange conduisant une femme vers la droite du Christ qui devient peruginesque, des retouches sur le visage du Christ et sur les apôtres, un style plus graphique et dur imputable aux restaurations et le non-respect systématique des coloris du XVe siècle, même si l'ensemble reste satisfaisant[82]. Robert Fiot souligne également des dégradations depuis 1868 avec la perte de personnages et de détails, comme le groupe des élus qui a fait l'objet de sondage agressif, et la disparition du seul mort sortant de son tombeau[83]. À cela s'ajoute une nouvelle réfection picturale de la chapelle à la fin du XIXe siècle : tous les murs furent peints d'une fausse tenture à trois registres séparés de cordon et décorée de motifs ornementaux posés au pochoir. Haute de 2m50, la tenture prive les peintures de leur base à hauteur de 50 cm[84]. La critique d'authenticité incite donc à rester particulièrement prudent avec cette peinture d'un point de vue iconographique et plus encore sur son style.

Plusieurs différences se constatent entre le premier dessin de Galembert en 1851, le deuxième en 1855 et la peinture actuelle de la Fontaine de pitié (fig. 48). Le restaurateur a pris la liberté d'allonger le visage du Christ qui semblait par ailleurs plus barbu sur le dessin de Galembert en 1855, d'affiner sa taille et creuser son ventre, d'amincir ses jambes qu'il serre l'une contre l'autre et de superposer les pieds. En résumé, le Christ semble plus maigre et cadavérique que sur la peinture d'origine. Concernant les deux saintes, il a ajouté des nimbes dorés décorés de motifs rayonnants, modifié les chevelures qui deviennent plus décoratives, fournies et ondoyantes, mais également allongé les deux visages. Celui de la Madeleine restaurée se caractérise par un nez et un menton pointu alors que son visage sur le dessin de 1855 présentait plus de rondeur. Le peintre-restaurateur redresse la tête de Marie l'Égyptienne qui

[80] CENNINI, 1632 (2011), LXXIX.
[81] BODIN, 1842, p. 196.
[82] FIOT, 1997, p. 37.
[83] FIOT, 1997, p. 39.
[84] FIOT, 1997, p. 28.

s'inclinait plus vers la gauche. Il a aussi créé le paysage derrière Madeleine, mais surtout il dissimule la poitrine de Marie l'Égyptienne sous ses cheveux. La fontaine a également subi quelques modifications ou pertes. Le quatrième mascaron figurant le lion n'existe plus, il se trouve encore sur le relevé d'Yperman, après restauration en 1892, mais plus sur la photographie de J.-C. Jacques en 1976 publiée par Robert Fiot[85] (fig. 49). Galembert ne fait pas figurer le texte en lettres gothiques écrites sur les cartouches dans son dessin de 1855, mais les relève dans son mémoire sur les peintures de la chapelle en 1842. Au-dessus de Madeleine, il lit : « O vous, pécheurs querans à Dieu pardon, De vous péchés. Voesy la vraie fontaine De laquelle sourt grâce à grant bandon Où chacun peut laver sa coulpe vaine, Comme j'ai fait Marie-Magdelaine Questoye souillée de péchés, lès et ors : Nette j'en suis de tout point save et saine Venez y donc et croyez mes recors. », et accompagnant Marie l'Égyptienne : « C'est ici cun chacun doet venir Laver de cœur en grant dévocion Tout ses péchés pour net en devenir A la fontaine qu'est de rémission Comme j'ai fait en grant dévoxion Moy Egyptienne qui de péchez avoye Tant que c'estoit abbominacion Or, en suis nelte, si vous montre la voye. »[86]. Galembert mentionne une troisième inscription en bas du tableau, près de Marie l'Égyptienne qu'il ne parvient pas à déchiffrer lors qu'il publie son mémoire en 1842, mais que Robert Fiot a trouvé dans ses écrits et qui n'existe plus aujourd'hui : « Fontaine suis qui pour l'humain lignage Grant source fait de sang a habondance Ad ce qu'homme qu'ay fait a mon ymage Y puisse avoir parfaite cognoissance Et les vices dont il est entachés Nectoyés tous par vraye repentance, Si vienne icy pour laver ses péchés. »[87].

Le mur du Baldaquin est le moins retouché des trois, pourtant il est peut-être celui qui a été le plus dégradé. Autour de 1791, ce mur est mutilé, les yeux des anges crevés et le visage d'un personnage tailladé (fig. 11). Lorsque le comte de Galembert décrit ce mur en 1842, il est déjà peu lisible. Il voit trois anges à genoux dans l'arcade portant les instruments de la Passion. Sur l'épaisseur du mur, quatre anges tronqués à mi-corps tiennent respectivement une bourse et trois clous, les deux autres ont disparu. Au centre, le Père éternel dans sa gloire porte une tiare, la chape et tient un globe dans sa main gauche tandis qu'il esquisse un geste d'allocution de la droite. Le comte de Galembert souligne le bon état de conservation de ce personnage. Au-dessus, les pans d'un immense baldaquin « d'or et de pourpre » sont tenus de

[85] FIOT, 1997, p. 49.
[86] BODIN, 1842, p. 164.
[87] FIOT, 1997, p. 51.

part et d'autre par un séraphin très endommagé dont les ailes sont ornées de plumes de paon. Actuellement, ces personnages ne présentent qu'une paire d'ailes comme les anges au lieu des trois pour les séraphins. Enfin, le soubassement portait une décoration verte recouverte par la tenture peinte dans la deuxième moitié du XIXe siècle[88]. Robert Fiot indique que le peintre qui a restauré la Fontaine de pitié au XIXe siècle a également beaucoup retouché les anges. Le fond vert avec des fleurs de lys blanches est décrit par l'auteur comme étant bleu sombre[89].

DATATION

Robert Fiot[90], Bérénice Terrier-Fourmy[91] et Claude Andrault-Schmitt[92] s'accordent à situer l'exécution de cette campagne à la fin du XVe siècle. La restauration abusive de Galembert compromet fortement la datation et l'analyse du style de la peinture. Les proximités iconographiques de la Fontaine de pitié avec la peinture d'Avignon et de Dissay permettent de proposer une datation vers la fin du XVe siècle. Le thème iconographique du Baldaquin courant en France à la fin du XVe et au début du XVIe siècle confirme l'attribution de cette campagne à la fin du XVe siècle. Enfin, la proximité entre les anges sonnant la trompette du Jugement dernier avec ceux de Jean Fouquet dans l'Ascension du livre d'Heures d'Étienne Chevalier[93], la bouche dessinée et les sourcils fins de la Vierge avec celle de Bourdichon[94], les proximités iconographiques avec la peinture murale de Châteaudun (1466-1468) et de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de la Brigue (vers 1492) incitent à retenir la datation communément admise d'autour de 1480 et à reconnaître l'œuvre d'un atelier tourangeau (fig. 50).

[88] BODIN, 1842, p. 161.
[89] FIOT, 1997, p. 31.
[90] FIOT, 1997, p. 51.
[91] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 53.
[92] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 129-130.
[93] Livre d'Heures d'Étienne Chevalier, entre 1452 et 1460, Jean Fouquet, ms. 71, musée Condé, Chantilly (60).
[94] Vierge en oraison, vers 1480, Jean Bourdichon, 2007-1-2, musée des Beaux-Arts, Tours (37).

Figures



a : façade occidentale



b : nef, extérieur, vue du sud

Fig. 1 : Photographies de la façade occidentale et de la nef de la collégiale Saint-Mexme, extérieur



Fig. 2 : Photographie de la Vision d'Ezéchiel (campagne 4)

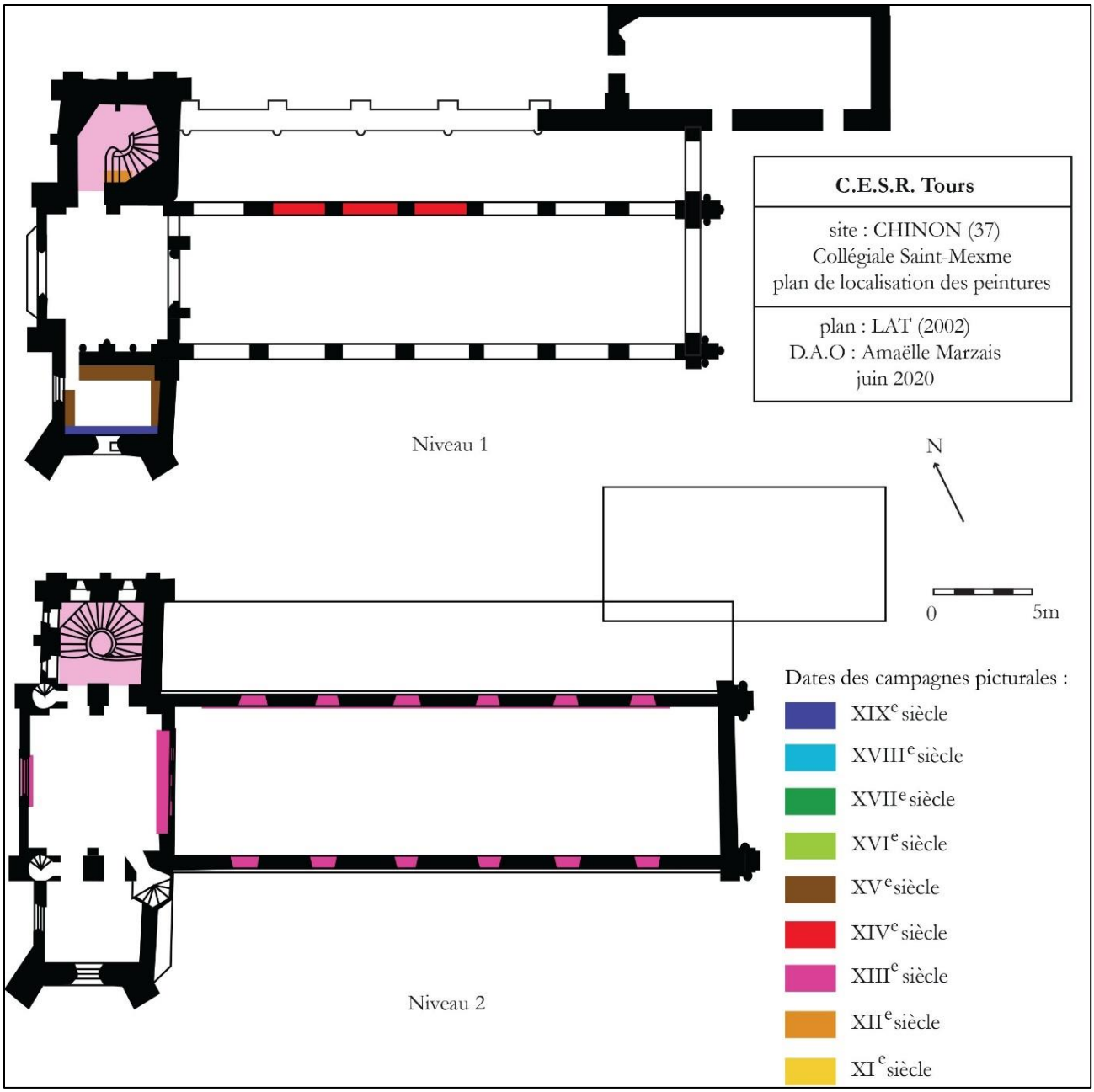


Fig. 3 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 4 : Photographie de la tour nord, extérieur, vue de l'ouest



Fig. 5 : Photographie de la tour sud, extérieur, vue du sud



Fig. 6 : Photographies de saint Nicolas (campagne 2), tour nord, escalier



Fig. 7 : Photographies des motifs géométriques et végétaux (campagne 3), nef, niveau 2



Fig. 8 : Photographies d’une frise de végétaux (campagne 5), tour nord, tribune



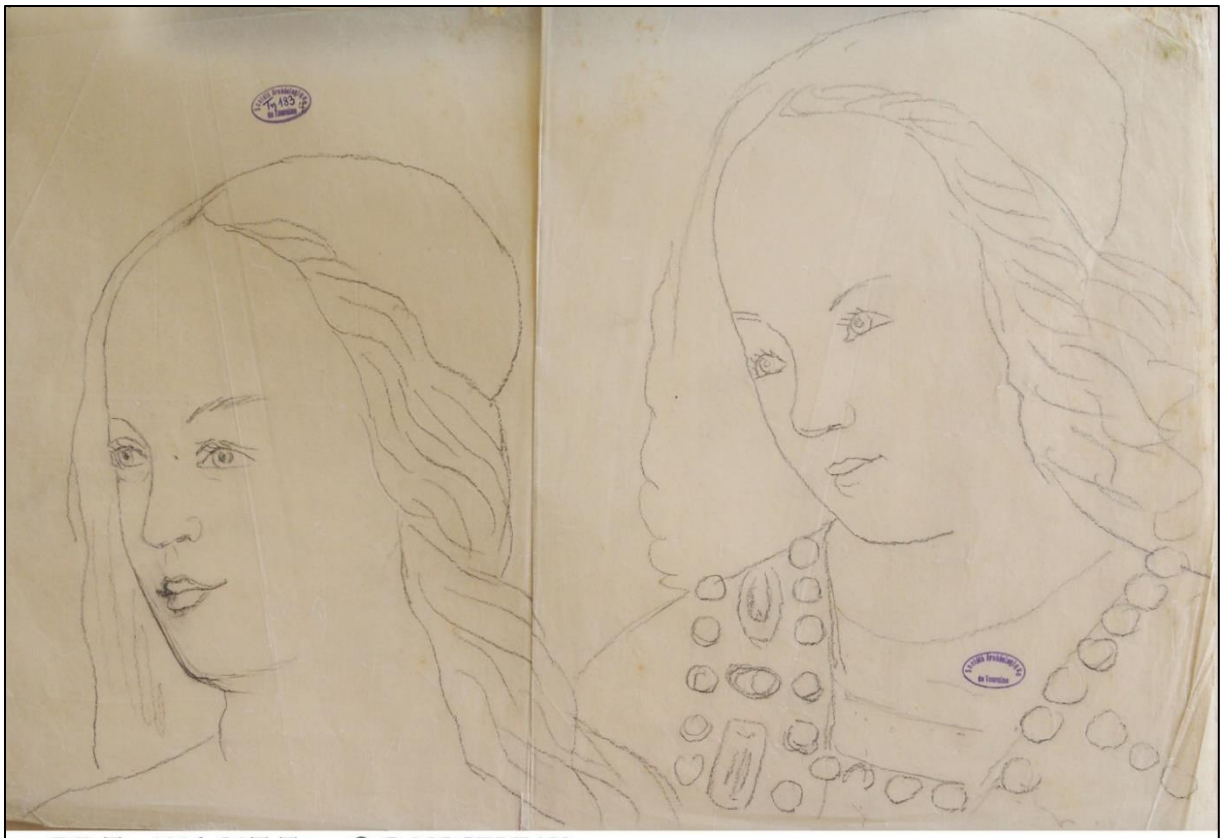
Fig. 9 : Photographie des peintures de l'escalier (campagne 6), tour nord



Fig. 10 : Photographies d’une femme, d’un Jugement dernier et du Massacre des Innocents (campagne 7), nef, niveau 1



Fig. 11 : Déroulé des trois murs historiés de la chapelle (campagne 8), tour sud



a : DF_Tn_183d, SAT, Tours © G. NOCEREAU



b : DF_Tn_183b, SAT, Tours © G. NOCEREAU

Fig. 12 : BODIN L., Dessins de deux personnages du Jugement dernier (campagne 8), 1855, Tours, Société Archéologique de Touraine



a : Collégiale Saint-Mexme, Chinon (37) b : Psautier à l'usage d'Arras, Aix-en-Provence, BM, ms. 0015, f. 000VIIv © Initiale
c : Baie 118, cathédrale Saint-Etienne, Sens (89) © Anonyme d : Recueil, Lyon, BM, ms. 0244, f. 157 © Initiale
e : Basilique Saint-François, Assise, chapelle Saint-Nicolas, Palmerino Di Guido © Anonyme
f : Martyrologe-obituaire de l'abbaye Notre-Dame des Prés de Douai, Valenciennes, BM, ms. 0838, f. 126v © Anonyme

Fig. 13 : Planche comparative de l'iconographie de saint Nicolas (campagne 2)



a : saint Nicolas, collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

b : apôtres, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

Fig. 14 : Planche comparative des visages et des drapés (campagne 2)

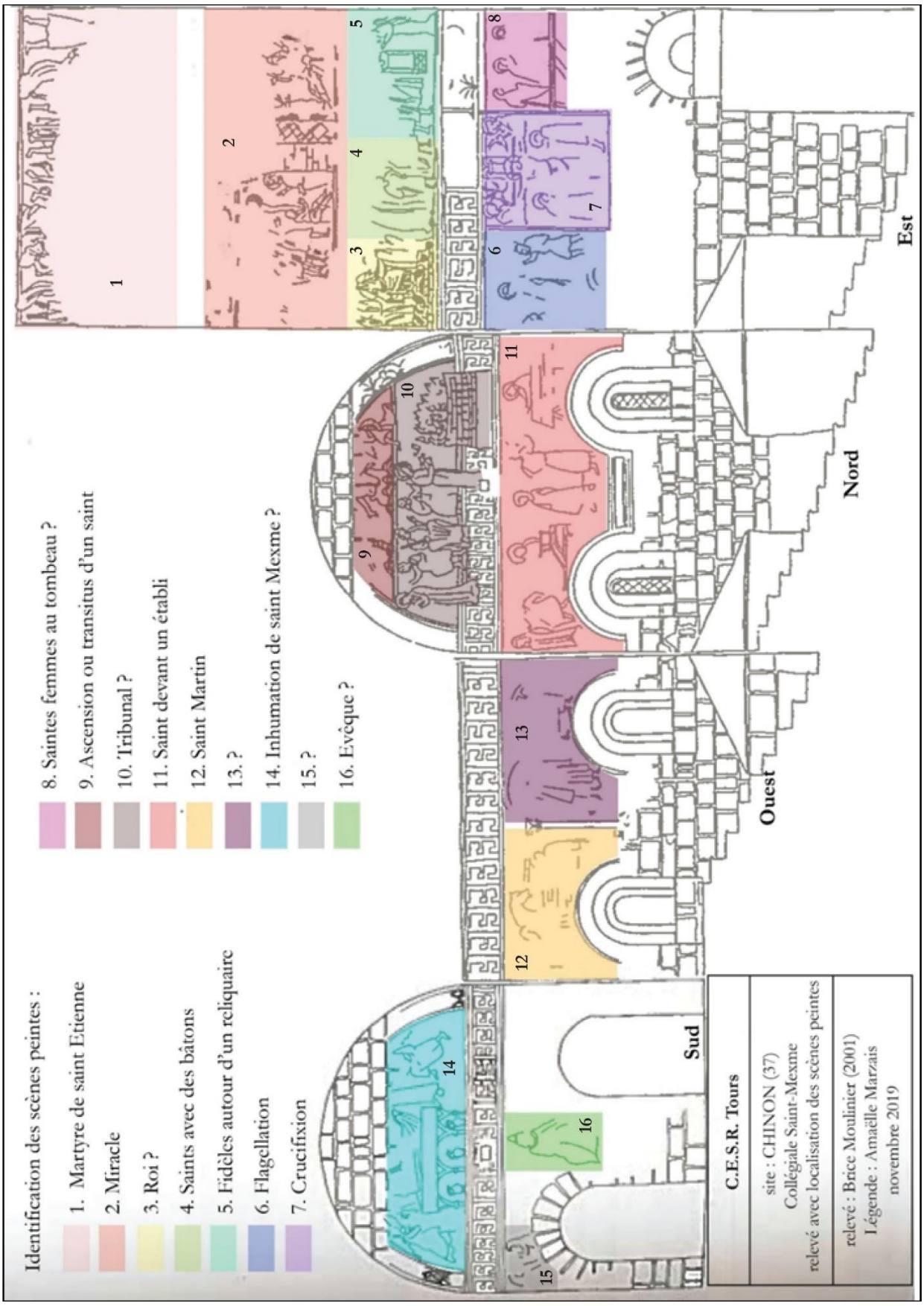


Fig. 15 : Relevé avec localisation et identification des scènes peintes (campagne 3)



Fig. 16 : Photographie du martyre de saint Étienne (campagne 3)



Fig. 17 : Photographie de la Guérison de l'aveugle (campagne 3)



Fig. 18 : Photographie du roi, de pèlerins et du reliquaire (campagne 3)



Fig. 19 : Photographie de la Flagellation (campagne 3)



a : Crucifixion



b : Saintes femmes au tombeau

Fig. 20 : Photographies de la Crucifixion et des Saintes femmes au tombeau (campagne 3)



Fig. 21 : Photographie de l'Ascension, du tribunal et d'un saint devant un établi (campagne 3)



Fig. 22 : Photographie de l'Inhumation de saint Mexme (campagne 3)



Fig. 23 : Photographie du dessin préparatoire (campagne 3)



a : Guérison de l'aveugle, collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)



b : Vierge à l'Enfant, église Notre-Dame-de-Fougeray, Cormery (37)

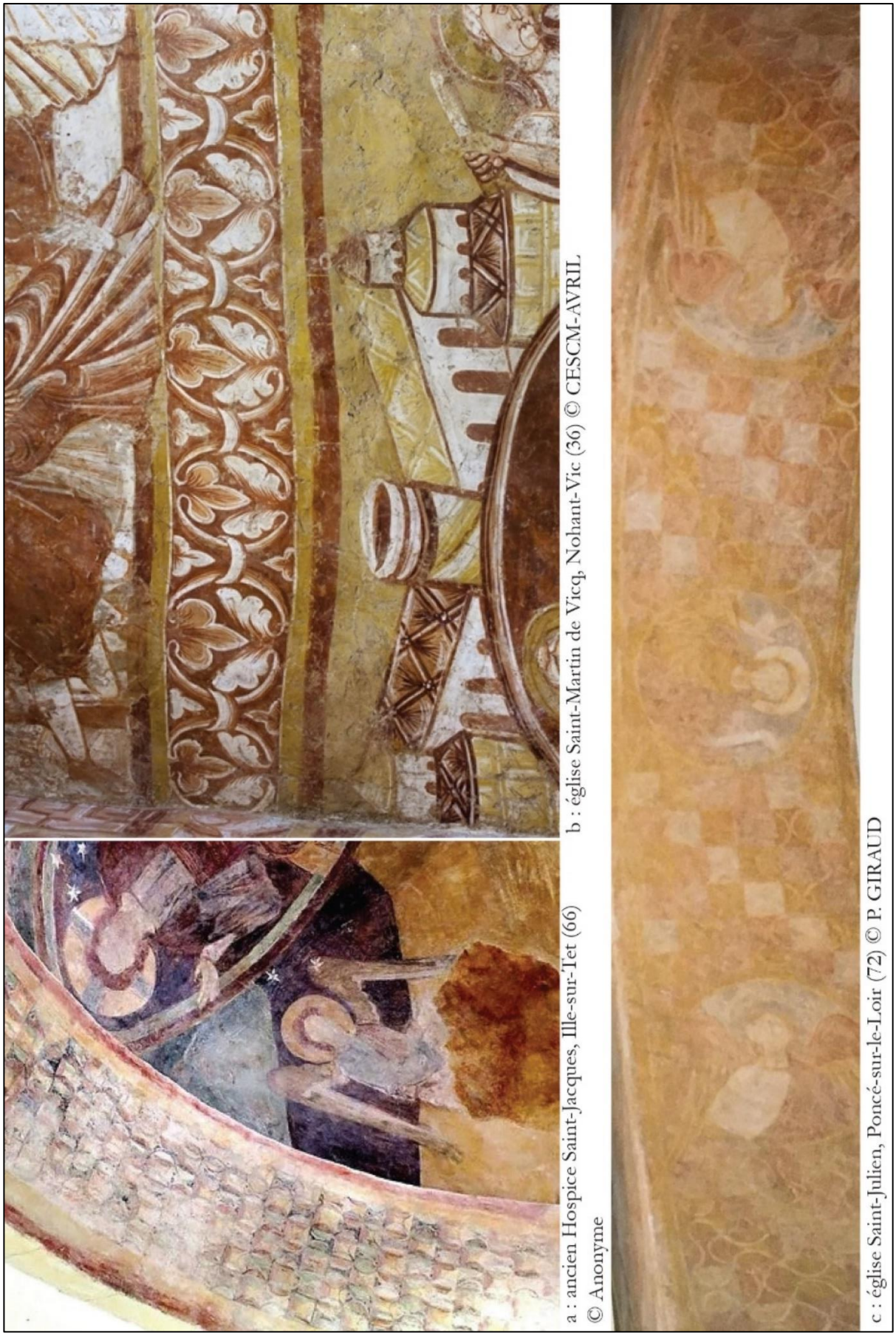
Fig. 24 : Planche comparative des plis



Fig. 25 : Photographies des rinceaux (campagne 3 bis)



Fig. 26 : Photographie des peltes (campagne 3 bis)



a : ancien Hospice Saint-Jacques, Ille-sur-Têt (66) © Anonyme

b : église Saint-Martin de Vicq, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL

c : église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72) © P. GIRAUD

Fig. 27 : Planche comparative des motifs géométriques (campagne 3)

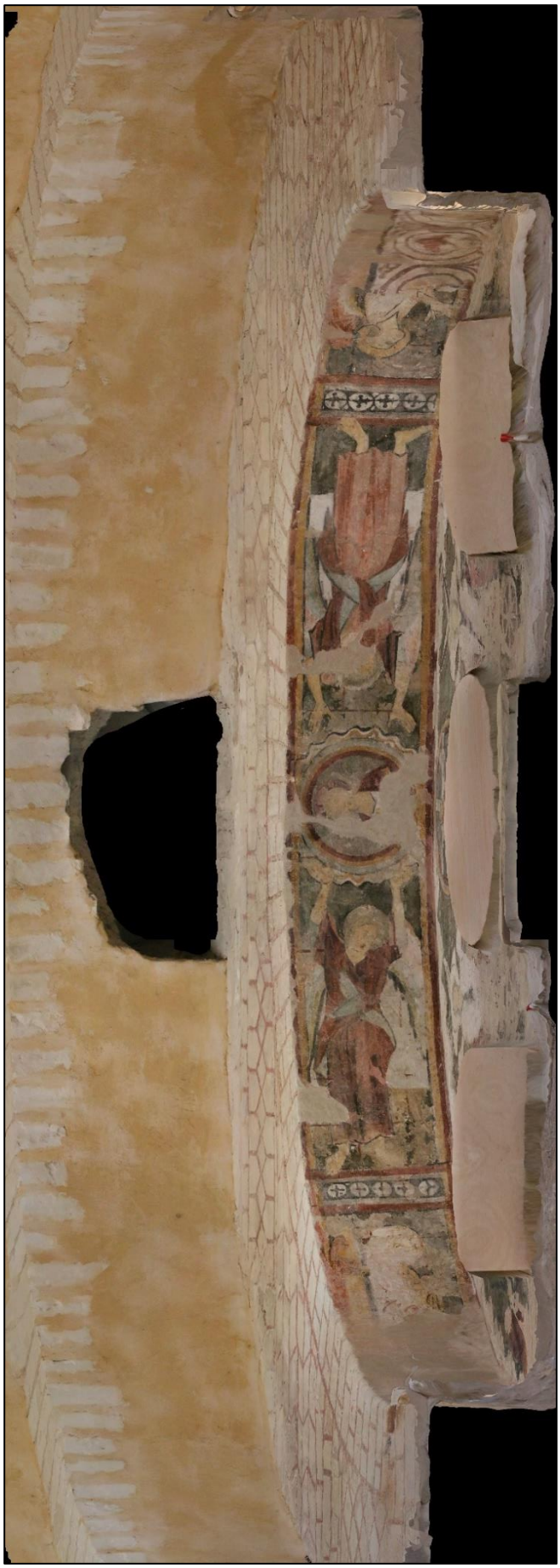


Fig. 28 : Orthophotographie de l’intrados de l’arc (campagne 4)



Fig. 29 : Planche comparative des séraphins (campagne 4)



Fig. 30 : Photographies de la superposition des décors (campagne 4)



Fig. 31 : Photographie d’un séraphin (campagne 4), côté gauche



a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)
b : baptistère Saint-Jean, Poitiers (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY

Fig. 32 : Planche comparative des motifs végétaux (campagne 4)

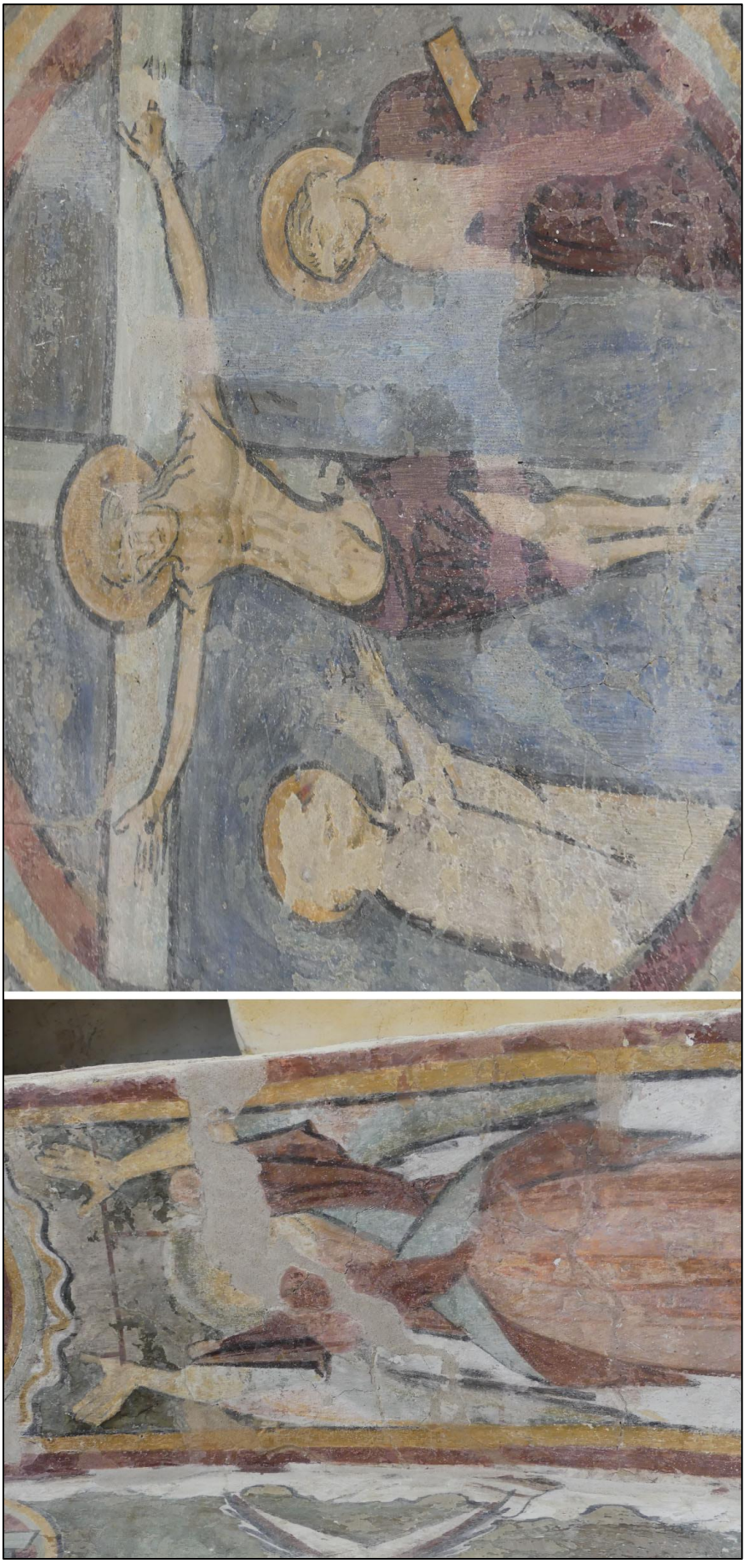


Fig. 33 : Photographie d'un ange et de la Crucifixion (campagne 4)



a : Collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)
b : Psautier d'Ingeburge de Danemark, ms 9, f°27r., musée Condé, Chantilly (60) © Musée Condé
c : Cathédrale Notre-Dame, Laon (02) © A. BOURGEOIS
d : Livre de Durand Guillaume, Mn.mas 53r., Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris (75) © RMN

Fig. 34 : Planche comparative de la Crucifixion (campagne 4)



Fig. 35 : Planche comparative des végétaux (campagne 5)



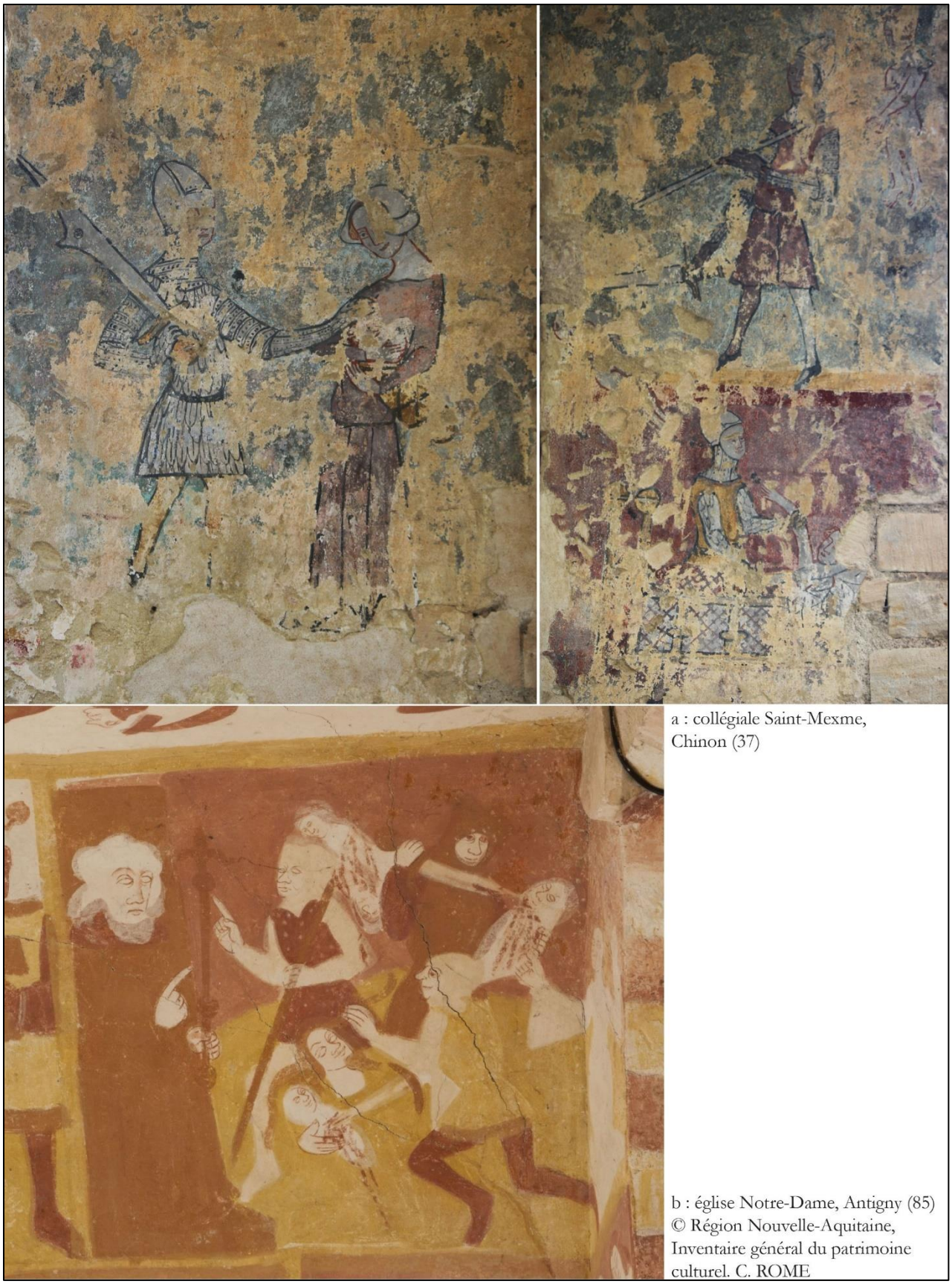
Fig. 36 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des végétaux (campagne 5)



Fig. 37 : Photographie d’une femme lisant (campagne 6)



Fig. 38 : Photographies du Jugement dernier et de l'Enfer (campagne 6)



a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

b : église Notre-Dame, Antigny (85) © Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel. C. ROME

Fig. 39 : Planche comparative du Massacre des Innocents (campagne 6)

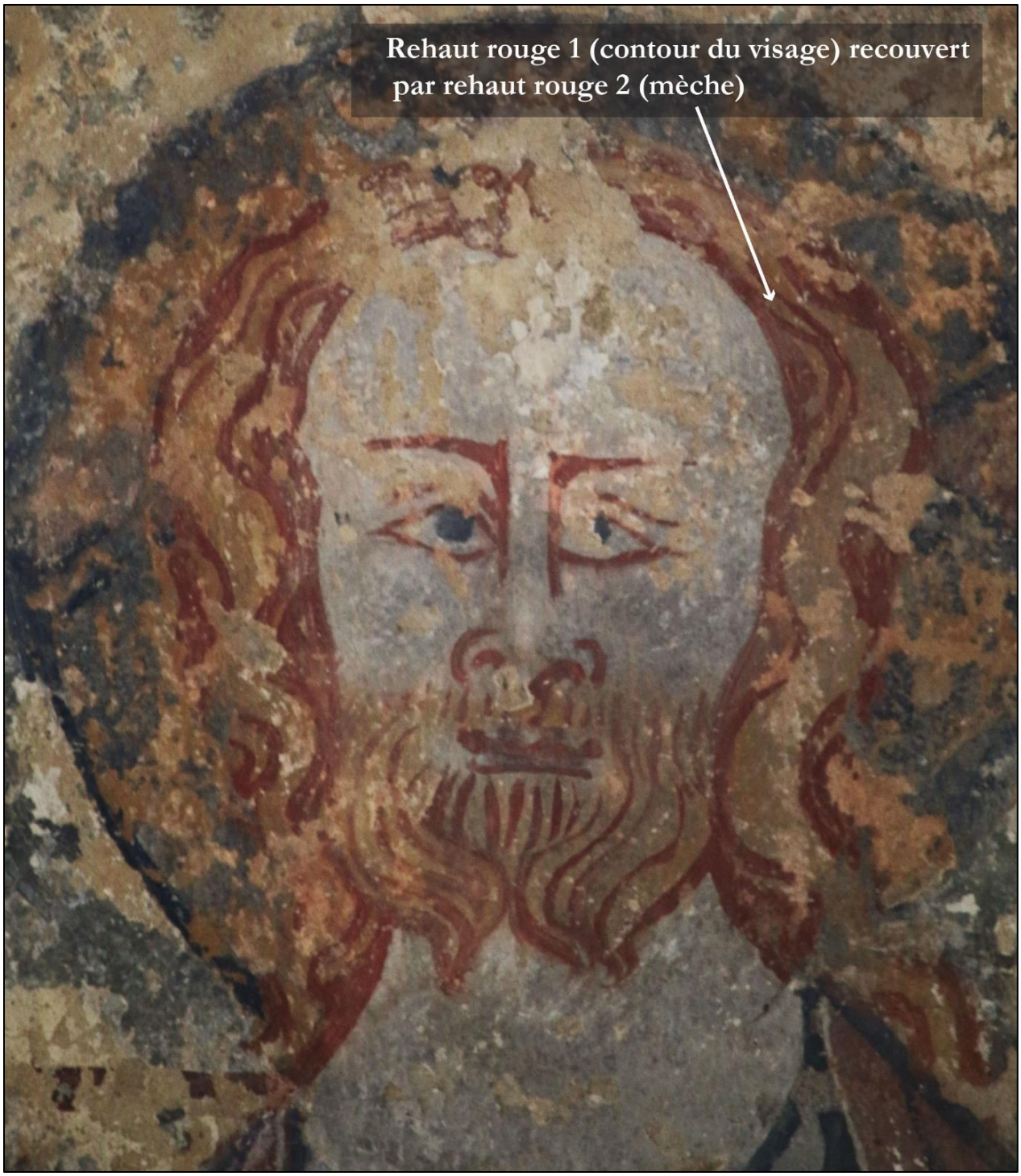


Fig. 40 : Photographie du visage du Christ, Jugement dernier (campagne 6)



a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37) b : église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

Fig. 41 : Planche comparative des visages (campagne 6), 1/2



a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37) b : chapelle Saint-Pierre-ès-Liens, Colonzelle (26) © Inventaire général, ADAGP, 2001

Fig. 42 : Planche comparative des visages (campagne 6), 2/2

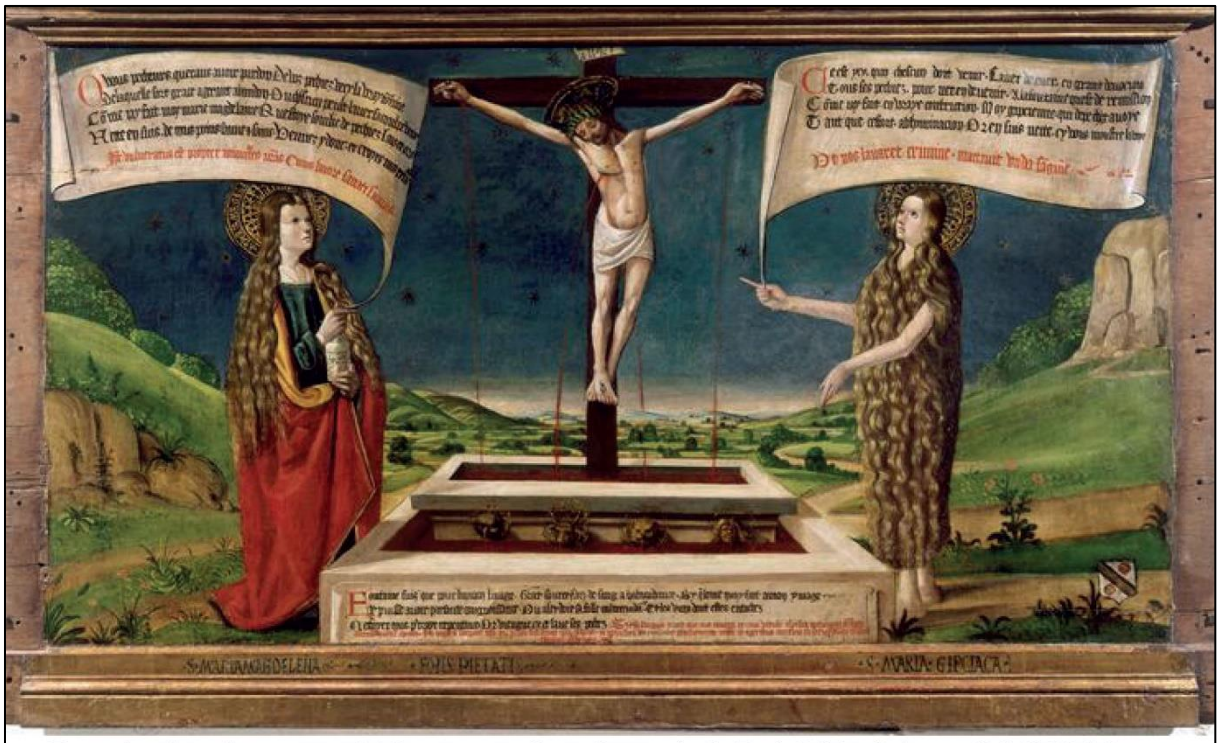


a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

b : chapelle Notre-Dame-des-Fontaines, La Brigue (06) © Anonyme

c : chapelle castrale, Châteaudun (28) © M. MAUPOIX

Fig. 43 : Planche comparative du Jugement dernier (campagne 7)



a : Fons pietatis, peinture, vers 1460, anonyme français, musée du Petit Palais, Avignon (84) © RMN

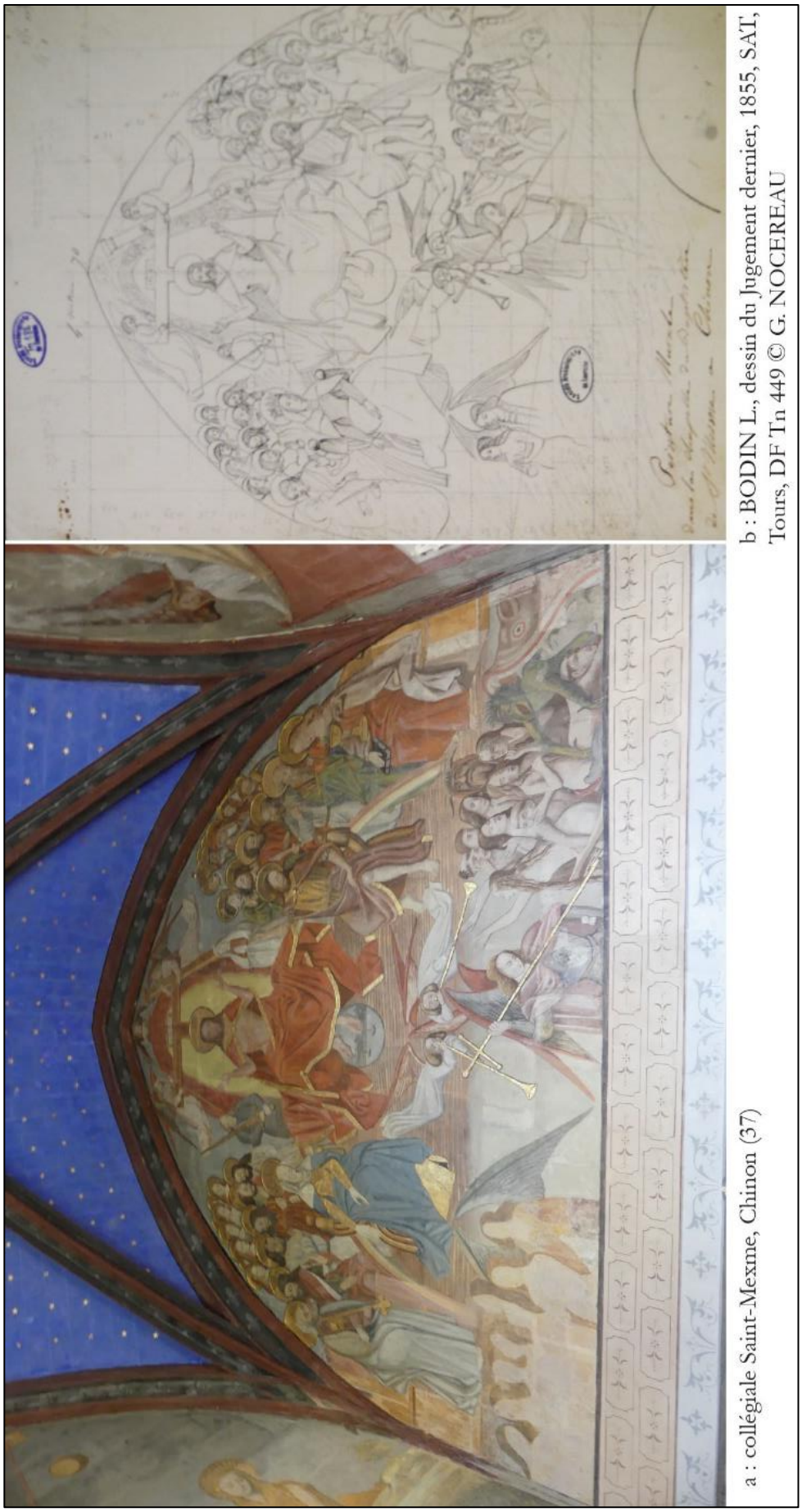


b : Fontaine de vie, chapelle castrale Saint-Pierre, Dissay (86) © J.-F. AMELOT

Fig. 44 : Planche comparative de la Fontaine de pitié (campagne 7)



Fig. 45 : Photographies du Baldaquin (campagne 7)



a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

b : BODIN L., dessin du Jugement dernier, 1855, SAT, Tours, DF Tn 449 © G. NOCERFAU

Fig. 46 : Photographie et relevé (1855), Jugement dernier (campagne 7)

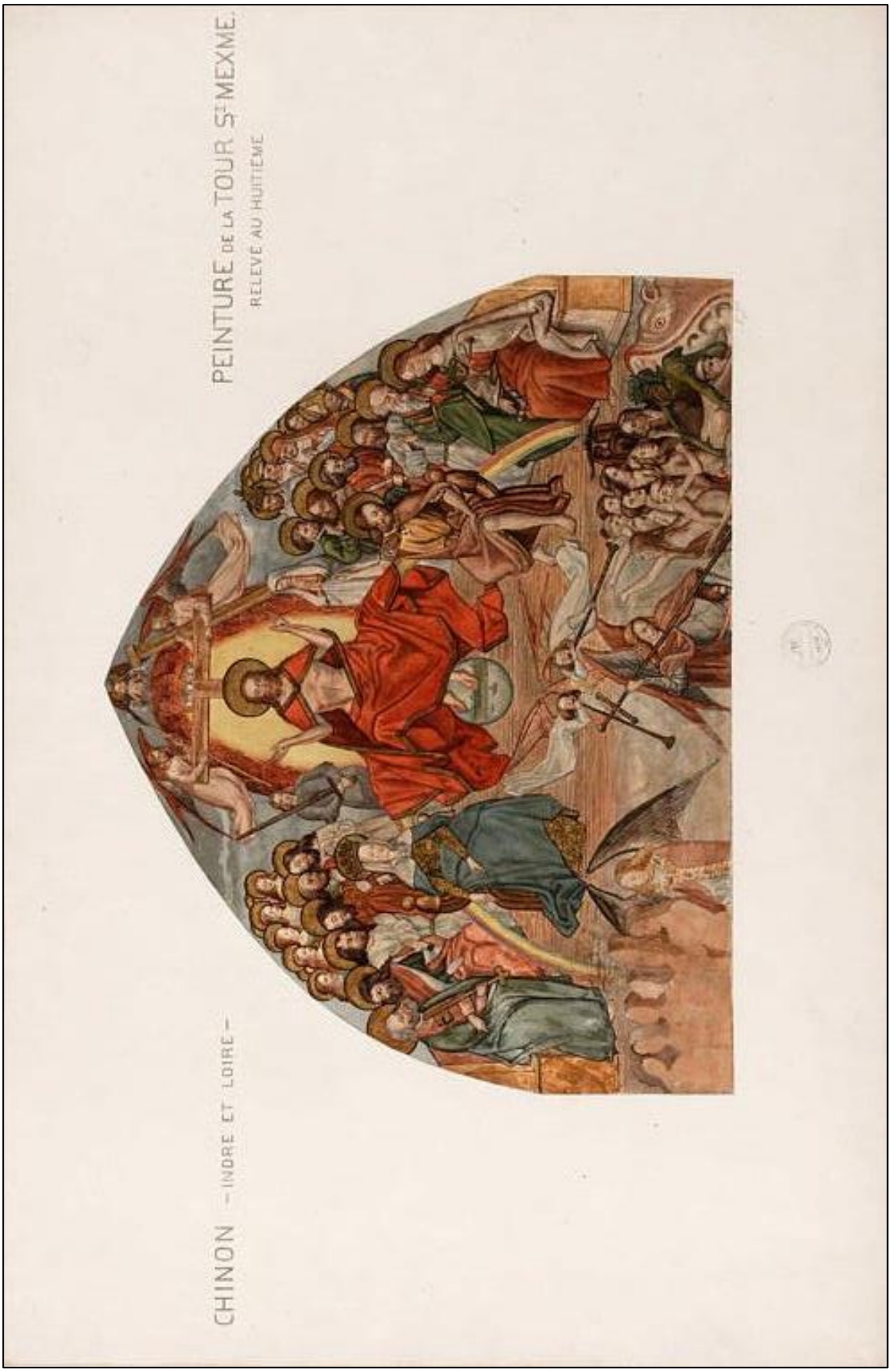
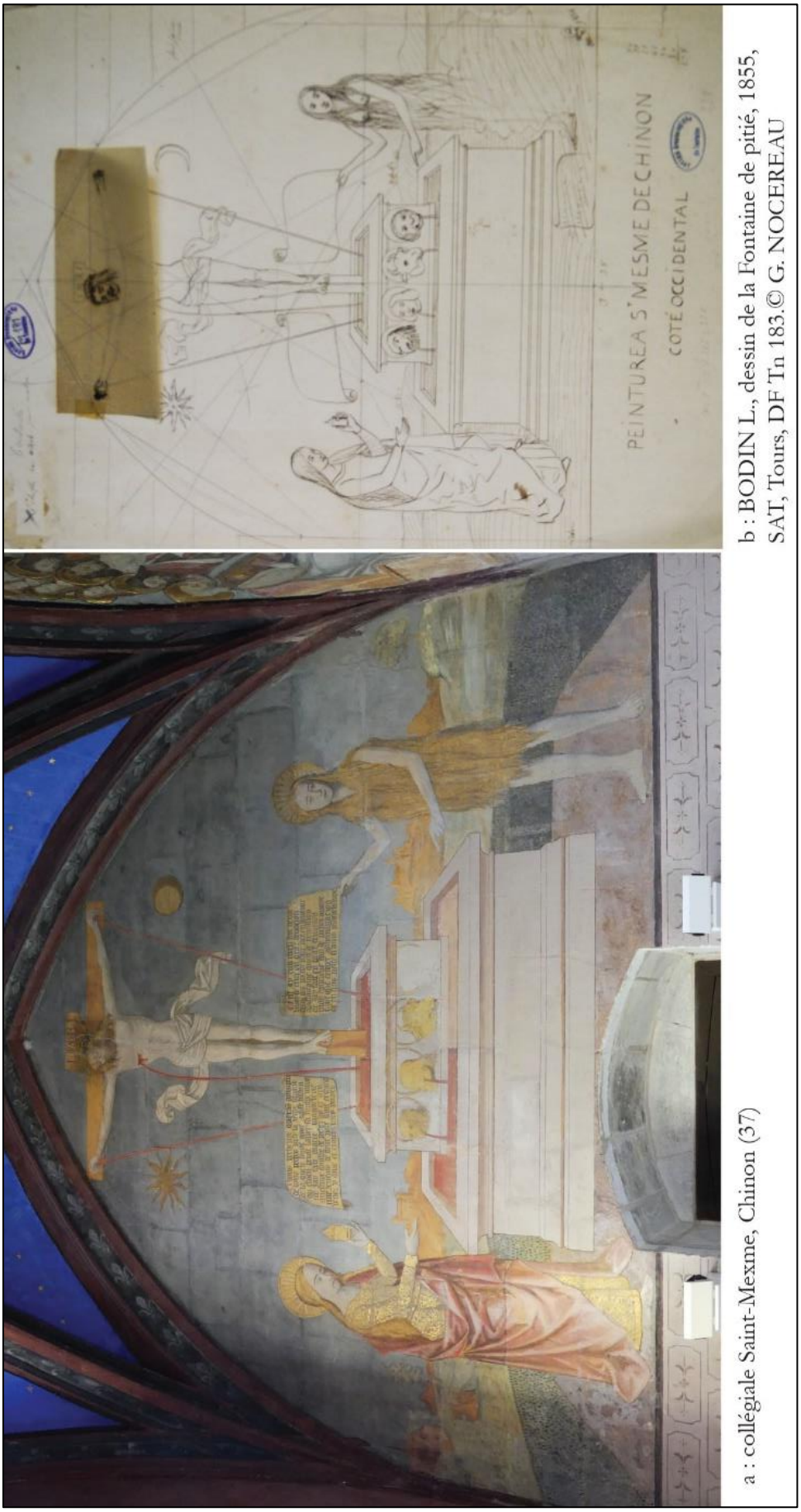


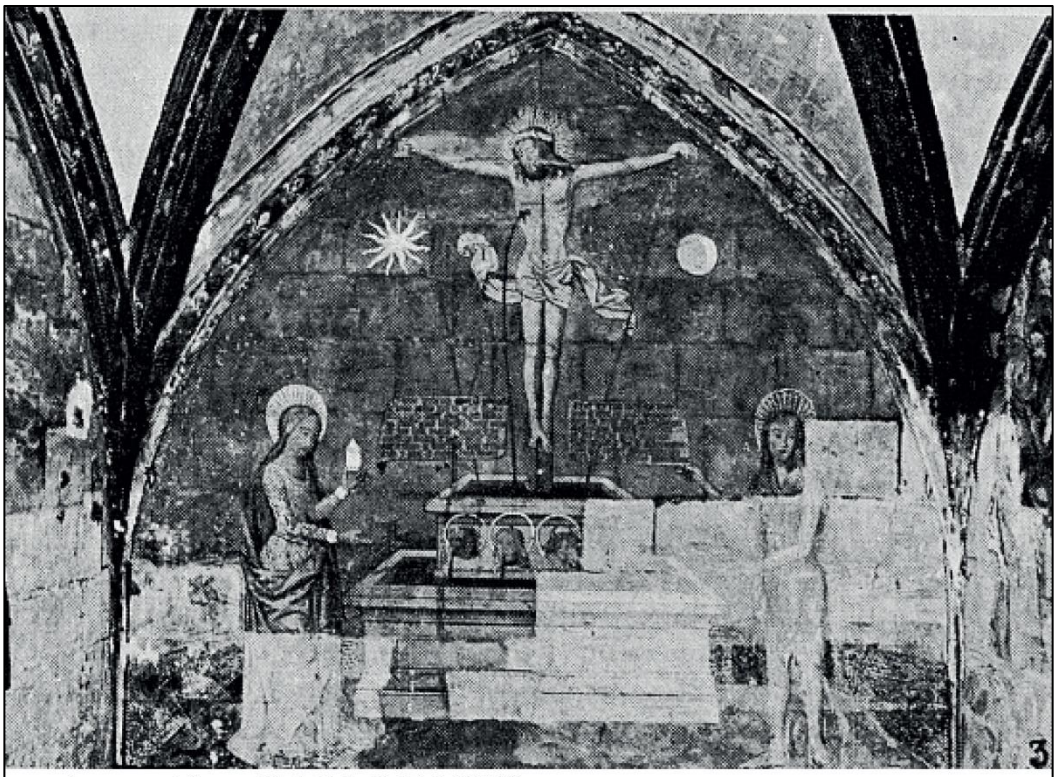
Fig. 47 : YPERMANLouis-Joseph, relevé aquarellé du Jugement dernier (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/.



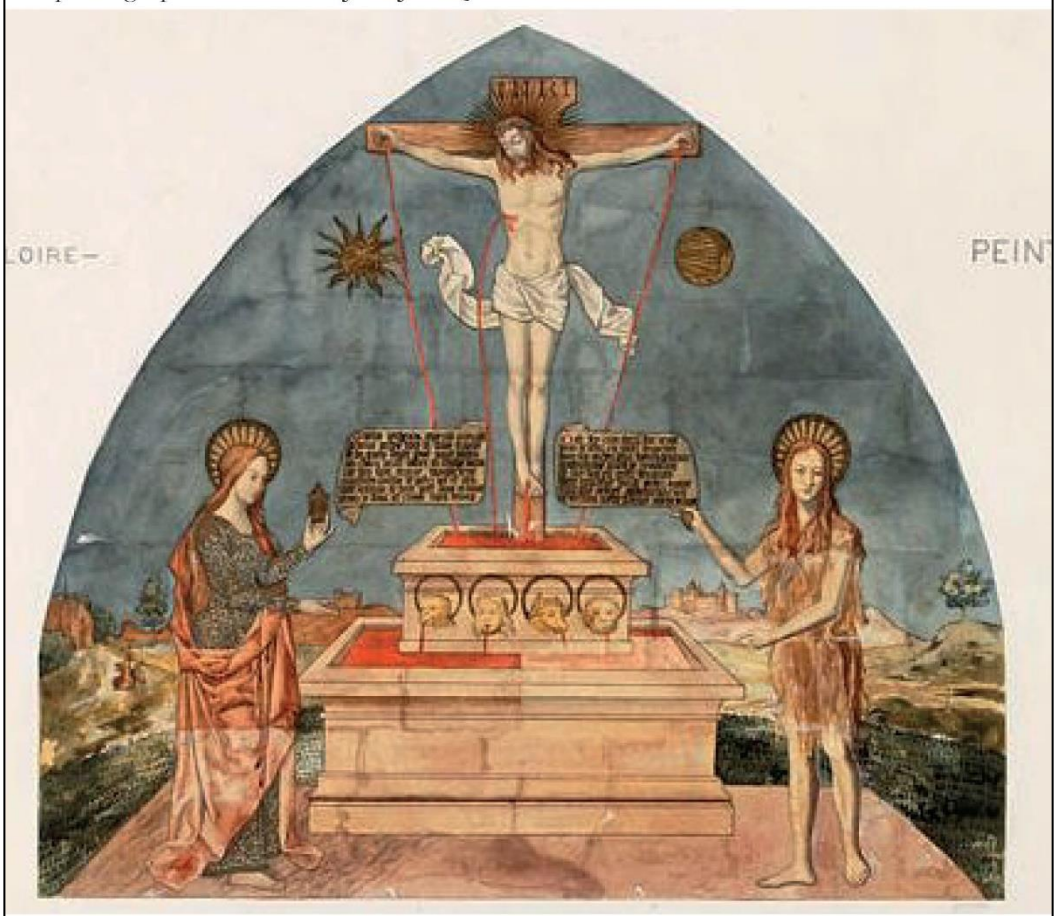
a : collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

b : BODIN L., dessin de la Fontaine de pitié, 1855, SAT, Tours, DF Tn 183.© G. NOCEREAU

Fig. 48 : Photographie et relevé (1855) de la Fontaine de pitié (campagne 7)



a : photographie en 1976 © J.-C. JACQUES



b : YPERMAN L.-J., relevé aquarellé, 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/
© MAP

Fig. 49 : Photographie (1976) et relevé (1892) de la Fontaine de pitié (campagne 7)

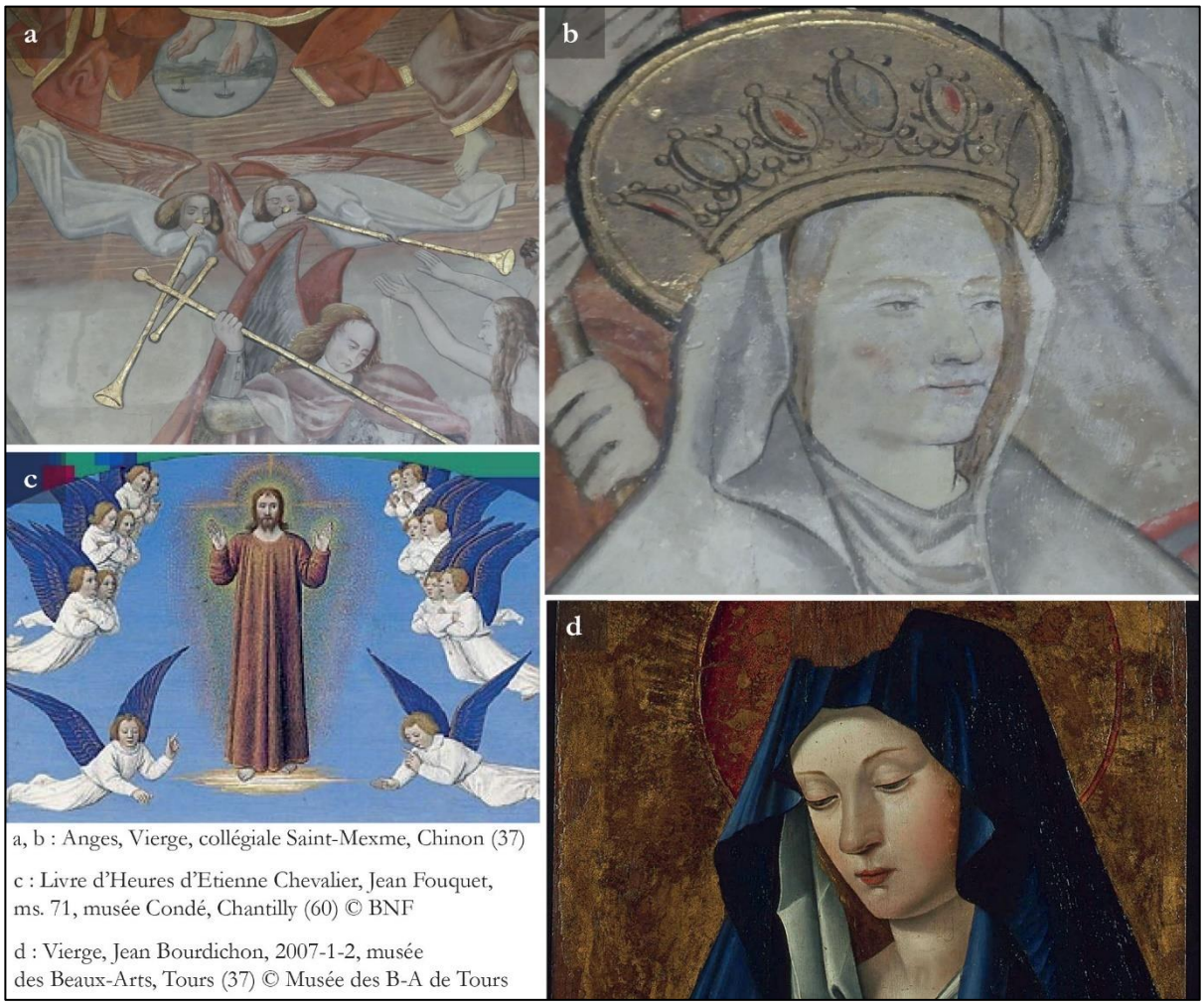


Fig. 50 : Planche comparative des anges et du visage de la Vierge (campagne 7)

Cormery (37)

Église Notre-Dame-du-Fougeray

Protection : église classée M. H. 03/09/1912

Historique

L'église actuelle a été bâtie par l'abbaye Saint-Paul avant d'être affectée à la population qui s'était agglomérée autour du monastère. La date exacte de la fondation de l'église Notre-Dame-du-Fourgeray n'est pas connue. Toutefois, elle existait dès 1139 comme l'atteste un privilège du pape Innocent II confirmant à l'abbaye de Cormery diverses possessions dont l'église Notre-Dame de Cormery sous les termes : *eclesia Cormaricensis Sanctae Mariae*[1].

Architecture

Le plan se compose d'une nef à vaisseau unique qui débouche sur un transept dont chacun des bras ouvre sur une absidiole orientale (fig. 1). Un clocher surmonte la croisée qui ouvre sur un chevet en hémicycle. Le chevet est constitué de pierres de moyen appareil régulier de calcaire liées par un épais mortier, visible sous l'enduit extérieur (fig. 2). À l'intérieur l'ensemble est couvert d'un faux appareil à joint gris du XIXe siècle (fig. 3). Une corniche à bandeau plat avec des feuilles et dents arrondies court le long du chevet et elle est surmontée par des modillons sculptés. Quatre colonnes engagées avec chapiteaux servent de contreforts à l'abside et aux absidioles (fig. 2).

La nef pourrait dater de la première moitié du XIIe siècle alors que ses ouvertures ont été remaniées ou agrandies au cours de la seconde moitié de ce siècle. Les ouvertures de l'église sont en plein cintre sauf les deux portes de la nef, à l'ouest et au sud, qui sont en arc brisé et datent du XIIIe siècle[2] (fig. 2). Six grandes baies éclairent la nef : une surmonte la porte de la façade tandis que les cinq autres scandent le mur sud. L'absence d'ouverture au nord laisse un grand espace pour y développer un cycle pictural. Deux niveaux de baies éclairent le chevet ;

[1] BOBEAU, 1908, p. 364.
[2] RANJARD, 1986 (rééd. 1930), p. 331.

le deuxième se compose de fenêtres plus petites alternées avec des niches abritant des statues (fig. 3).

Une voûte en berceau brisé couvre la travée droite du chœur. L'abside et les absidioles sont voûtées en cul-de-four et datent probablement du remaniement de l'église dans la deuxième moitié du XIIe siècle lors de l'adjonction du transept, du clocher et du chevet à la nef. La coupole de la croisée du transept s'appuie sur quatre pendentifs. L'emploi de la coupole à seize pans se retrouve également à proximité sur le clocher de l'église abbatiale de Cormery, mais aussi dans les églises de Villandry, Monts et Savonnières[3].

La charpente et le clocher sont repris au XVe siècle[4]. L'auvent contre la façade principale est ajouté au XVIe siècle, tout comme la sacristie au sud-est de la nef, accessible par le croisillon sud du transept[5].

Localisation

Les lacunes dans le faux parement du XIXe siècle laissent voir une Vierge à l'Enfant entourée de quatre anges sur le mur nord de la nef (campagne 1, fig. 1, 5, 6). Trois donateurs agenouillés et tournés vers le chevet jouxtent la Vierge à l'Enfant (campagne 2, fig. 5, 6). Enfin, une croix de consécration plus tardive se superpose à l'ensemble (campagne 3, fig. 5, 6).

Quelques traces d'une grande peinture composée de bandes d'encadrement rouge et jaune, avec des traces de jaune, noir et rouge, subsistent dans l'angle sud-ouest du bras sud du transept, sous le parement du XIXe siècle (fig. 7). Des vestiges similaires se trouvent dans l'angle nord-ouest du bras nord (fig. 7). Ces peintures sont trop lacunaires pour en reconnaître l'iconographie et proposer une datation. Enfin, une frise constituée de cercles rouge et jaune décore l'absidiole nord (fig. 7).

Sources iconographiques

SANS NOM, *relevé des peintures murales du mur septentrional de la nef,* pastel, s. d. (XIXe siècle ?), Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/037/2016.

[3] BOBEAU, 1908, p. 368.
[4] BOBEAU, 1908, p. 368.
[5] BOBEAU, 1908, p. 368.

HURAULT Charles, *trois photographies de la Vierge à l'Enfant*, 1951, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 294.O45-294.O47.

Bibliographie

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380*), Paris, CNRS, 1963, p. 105.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 56.

Restauration

Les peintures sont mentionnées par Robert Ranjard dès 1930 comme représentant Notre-Dame-du-Fougeray portant l'Enfant Jésus entourée de quatre anges et attribuées au XIIIe siècle. Il précise que la peinture a été rendue visible, car le badigeon avait été gratté[6]. Les archives et l'état de la peinture ne témoignent pas d'une restauration, mais les traces de crayon de bois sur le groupe de la Vierge à l'Enfant indiquent que cette peinture a fait l'objet d'un relevé, peut-être celui conservé à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (fig. 8, 9).

Campagne 1 : Vierge à l'Enfant

ICONOGRAPHIE

La Vierge à l'Enfant entourée de quatre anges se détache d'une arcade reposant sur deux colonnes à chapiteaux (fig. 4, 5, 6). L'ensemble des personnages est nimbé de rouge. Un manteau vert agrafé et un voile de même couleur couvrent la Vierge assise sur un coussin. Frontale, elle tient l'Enfant bénissant de sa main gauche et présente de la droite un objet cylindrique avec un pied évasé qui pourrait être un ciboire. De part et d'autre de la Vierge, deux anges vêtus d'un manteau rouge sur une tunique jaune et aux ailes légèrement déployées tiennent un candélabre vers la Vierge. L'ange céroféraire de droite semble se tenir debout sur une nuée jaune. Un ange thuriféraire se tient au niveau de la tête de la Vierge. Des vestiges de peinture et la composition très symétrique indiquent qu'un autre devait lui faire pendant de l'autre côté. L'encensoir se décèle grâce à l'anneau tenu par l'ange, aux chaînes noires et aux quelques traces jaunes de la boule avec quelques percements dessinés en noir.

[6] RANJARD, 1986 (rééd. 1930), p. 331.

La Vierge revêt un manteau vert plutôt que le traditionnel bleu ou rouge. Elle porte l'Enfant sur ses genoux, assise sur un coussin posé sur un trône sans dossier comme sur le portail occidental de l'église Sainte-Marie de Corneilla-de-Conflent au XIIe siècle[7] et sur le vitrail de la cathédrale de Chartres (fig. 10). La frontalité de la Vierge et les traits sereins presque adultes de l'Enfant renvoient aux *sedes Sapientiae* du XIe au XIIIe siècle, tout en amorçant une iconographie des XIIIe et XIVe siècles qui privilégie la Vierge comme figure centrale, l'Enfant n'étant plus au centre de la composition.

Grégoire le Grand, vers 769, dans l'interpolation de la lettre à Secundinus, puis Guillaume Durand recommandent trois manières de représenter le Christ : trônant, crucifié et sur les genoux de la Vierge. Le succès de ces trois thèmes s'explique, car ils évoquent l'Incarnation, la Rédemption et la glorification tout en permettant de visualiser les deux natures humaine et divine du Christ. La Vierge à l'Enfant évoque aussi l'Église à travers la figure de la Mère de Dieu, le culte qui lui était dédié ou le drame liturgique. Marcello Angheben précise que durant l'Épiphanie, des laïcs venaient déposer des offrandes sur l'autel devant une statue de la Vierge à l'Enfant, tout comme les fidèles venaient prier devant une statue de ce type qui devait se trouver sur l'autel[8].

Plusieurs textes associent l'Enfant à l'hostie, notamment le commentaire sur la première Épître aux Corinthiens de saint Jean Chrysostome, mort en 407, mais également les textes du théologien Paschase Radbert et Pierre le Vénérable[9]. À partir du XIIe siècle, certains auteurs assimilent la Vierge au prêtre officiant. Marcello Angheben indique lorsque les Mages présentent un calice, une pyxide ou un ciboire pendant leur adoration, la scène comporte alors une dimension eucharistique, peu importe son emplacement[10]. À Cormery, aucun Mage ne se présente devant la Vierge, mais elle tient elle-même un objet qui peut être identifié comme étant un ciboire pour la forme ronde du récipient avec un pied évasé (fig. 11). Malheureusement, le dessin de l'objet est incomplet, mais la silhouette se rapproche de deux ciboires du début du XIIIe siècle : celui du Maître Alpais[11] et celui du centaure[12] (fig. 11). La Vierge de Cormery possède, par l'objet, une dimension eucharistique, mais également liturgique en s'apparentant

[7] Vierge à l'Enfant, sculpture, XIIe siècle, portail occidental, église Sainte-Marie, Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-Orientales).
[8] ANGHEBEN, 2012, p. 31.
[9] ANGHEBEN, 2012, p. 33.
[10] ANGHEBEN, 2012, p. 35 et ANGHEBEN, 2016b, p. 167.
[11] Ciboire, Maître Alpais (production Limoges), vers 1200, Louvre, Paris (Seine).
[12] Ciboire au centaure, début du XIIIe siècle, abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, Suisse.

à l'officiant et en présentant l'Enfant comme l'hostie. Les objets liturgiques établissent un lien extrêmement fort entre les officiants de la liturgie céleste, comme entre le ciboire et l'encensoir peints à Cormery et ceux sur le vitrail de la Vierge à l'enfant à la cathédrale de Chartres[13], et entre le célébrant manipulant les mêmes objets sur le maître-autel aménagé au pied de l'image[14] (fig. 10). Le Christ apparaît à la fois comme celui qui est offert et celui qui reçoit l'offrande[15].

Les anges thuriféraires célèbrent la liturgie céleste au-dessus du clergé officiant sur terre. D'après Marcello Angheben, la Vierge à l'Enfant peinte joue le même rôle que les statues déposées sur l'autel ou derrière. Elle reçoit alors les prières des fidèles. Située sur le mur nord de la nef, la Vierge peinte à Cormery pourrait occuper ce rôle, même si l'emplacement de l'autel dans l'église n'est pas connu. Cette hypothèse est renforcée par les *Gesta Witigowonis* composés par le moine Purchard à la fin du XIe siècle qui montrent qu'une peinture murale pouvait être vénérée comme une icône ou une statue. La présence d'anges thuriféraires et céroféraires autour de la Vierge à l'Enfant rappelle les actes de dévotion accomplis autour d'une statue disposée sur un autel entre des bougies et encensée par l'officiant[16]. Marcello Angheben indique que de nombreux « récits rapportent que les chrétiens se pressaient autour de l'autel pour s'agenouiller à leurs pieds, les toucher, déposer des offrandes sur l'autel et implorer la Vierge (en statue) d'obtenir un bienfait par son pouvoir d'intercession »[17]. Même si au XIIe siècle, le clergé se montre réticent, cette piété qui touchait toutes les catégories sociales et culturelles a rapidement progressé pour s'imposer durant les derniers siècles du Moyen Âge[18], ce qui expliquerait la présence de cette image, non pas sous forme de statue, mais de peinture murale dans la nef de l'église. Son emplacement permet aux fidèles de se recueillir devant, et sa hauteur à 1 m du sol permet de la toucher.

Technique

Un mortier de chaux et de gros grains de sable recouvre la maçonnerie pour aplanir le mur. Un fin badigeon de chaux lisse l'enduit et supporte la couche picturale. L'absence de raccords d'enduit, les traces d'usures de la couche picturale et sa plasticité laissent supposer l'utilisation d'un liant organique et incitent à reconnaitre une détrempe sur badigeon.

[13] Angheben, à paraître, p. 3.
[14] Angheben, 2012, p. 38.
[15] Angheben, 2012, p. 39.
[16] Angheben, 2012, p. 72.
[17] Angheben, 2016a, p. 20.
[18] Angheben, 2016a, p. 20.

Plusieurs traces de pinceaux se remarquent sur les aplats, par exemple qui détourent le cercle des nimbes en rouge et épousent l'ondulation des cheveux (fig. 12). Pour les vêtements, le peintre détoure la forme générale avant de remplir l'ensemble par de grands gestes verticaux. De même pour le candélabre à gauche, le peintre commence par colorer la soucoupe selon le même procédé. Puis il colore la bougie par un coup de pinceau vertical qui descend jusqu'au pied.

La palette chromatique, assez vaste, se compose de jaune, rouge, vert, blanc, noir, avec les nuances beige, gris, rouge foncé et rouge-orangé. Le peintre commence par poser son dessin préparatoire en rouge-orangé par des gestes vifs, indiquant une pose rapide et assurée (fig. 13 : étape 1). La multiplication des traits, notamment sur les mains, souligne le souci du détail. Le rouge est très dilué, ce qui lui donne cette couleur rouge-orangé, pour mieux être recouvert. Il colore ensuite les carnations en beige, puis les aplats : d'abord le jaune des cheveux, tissus et objets, puis le rouge suivi du gris et du vert (fig. 13 : étapes 2 et 3). Le peintre modèle ensuite les tissus à l'aide de rehauts rouges avant de cerner l'ensemble de noir (fig. 13 : étapes 4 et 5). Il place enfin les lumières en blanc pour souligner les bords du manteau de la Vierge et les cols des tuniques des anges céroféraires, dessiner les croisillons sur les tissus et dissimuler le débordement rouge du nimbe de l'ange au candélabre à droite (fig. 13 : étape 6). Le blanc de l'œil de l'ange thuriféraire à gauche est laissé en réserve. La similarité de la posture des anges céroféraires amènent à penser que le peintre se soit servi d'un modèle utilisé en miroir (fig. 14b, c).

STYLISTIQUE

Fond de scène

Le fond de scène est uniformément blanc-grisé, de la couleur du badigeon laissé en réserve.

Composition

La composition est régie par un axe de symétrie très stricte formé par la Vierge. Le point central n'est pas le corps de l'Enfant, qui par son emplacement sur la hanche gauche de sa mère rompt la parfaite symétrie, mais sa main esquissant un geste d'allocution. L'ensemble des personnages, par leur posture, se tourne vers ce geste et incite le regardant à faire de même.

Drapés

Les tissus sont modelés à l'aide de rehauts prune et de lumières blanches. Les lumières servent principalement à souligner les bordures et dessiner des motifs brodés sur les tuniques des anges. Le peintre multiplie les rehauts prune assez épais pour tracer des plis souples et mouillés en Y. Cette profusion de plis, particulièrement flagrante sur l'ange thuriféraire, participe visuellement au flottement de l'ange. Les deux autres anges et le groupe de la Vierge à l'Enfant étant animés de plis moins bouillonnants.

Corps

Les personnages se caractérisent par des silhouettes graciles et un léger hanchement pour les anges céroféraires (fig. 14b, c). Les étoffes donnent de la volumétrie au corps. Les mains sont encore assez grandes et terminées par des doigts effilés.

Visages

Les visages sont en grande partie effacés. Ils se caractérisent par de grands yeux en amande avec le bord inférieur tracé droit (fig. 15). Le peintre souligne les paupières inférieures et supérieures d'un trait court épousant la forme de l'œil. Le sourcil arqué est relié à un nez busqué encadré de petites narines. Le peintre trace une simple vague pour marquer la bouche mais prend soin de souligner la commissure des lèvres. Enfin, un demi-cercle marque le menton. Les chevelures blondes, séparées en mèches ondulées par des rehauts noirs, encadrent les visages. Les cheveux sont tirés en arrière pour dégager le front ou quelques courtes mèches retombent comme pour l'ange thuriféraire (fig. 15).

COMPARAISONS

De nombreuses proximités se remarquent avec la peinture de Pontigné[19] dans la manière de présenter l'Enfant avec la main de la Mère sur sa cuisse, le manteau vert de la Vierge, les plis creusés à l'aide de rehauts violets, la frontalité de la Vierge, le traitement graphique du visage et les anges thuriféraires (fig. 16). Les plis en Y évoquent le style antiquisant en raison des drapés souples qui enveloppent gracieusement le corps, comme sur les sculptures de la cathédrale de Chartres (vers 1200, fig. 17).

[19] Vierge à l'Enfant, peinture murale, vers 1220, abside, église Saint-Denis, Pontigné (Maine-et-Loire).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy propose de rattacher cette peinture au premier quart du XIIIe siècle car l'œuvre combine une exécution romane par la frontalité de la Vierge et une graphie qui relève de la production gothique[20].

La nef de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery a été bâtie à partir de la première moitié du XIIe siècle (fig. 2). L'iconographie de la Vierge à l'Enfant de la première campagne évoque les *Sedes Sapientiae* des XIe et XIIIe siècle et la présence d'anges thuriféraires et céroféraires semble apparaitre dans ce thème au cours du XIIe siècle.

Le modelé à trois couleurs ne se retrouve que sur les tissus et est absent des visages. La vaste palette chromatique et le jeu de nuances attestent une peinture de qualité. Si le modelé sur les tissus et la frontalité de la Vierge renvoient à une peinture romane, le traitement graphique des personnages, la séparation de la chevelure en mèches ondulées, la forme des yeux, le léger hanchement des anges céroféraire permettent d'attribuer cette peinture au XIIIe siècle. Les parties de l'anatomie rendues visibles par la tension du tissu résultant du mouvement des membres, et qui donnent l'illusion de tridimensionnalité[21]. De fait, le traitement des plis, correspondant au style 1200, permet de resserrer la datation entre 1170 et 1220. L'ensemble de ces caractéristiques permet d'attribuer cette campagne au premier tiers du XIIIe siècle.

Campagne 2 : Donateurs

ICONOGRAPHIE

Cette campagne se reconnait à son dessin préparatoire jaune et à la couleur turquoise qui ne se retrouve pas sur les autres peintures. Trois personnages agenouillés et vêtus de longues tuniques blanches prient mains jointes vers le chevet. Ils peuvent être identifiés comme étant des donateurs et s'inscrivent dans une arcade brisée.

[20] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 56.
[21] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.

Technique

La peinture est posée directement sur un simple badigeon de chaux qui constitue la couche d'apprêt et recouvre la peinture de la première campagne (fig. 18). La couche picturale semble être appliquée à sec à l'aide d'un liant organique. La fragilité de cette couche picturale explique qu'elle ait été en grande partie disparue, rendant la lecture iconographique incertaine.

L'état lacunaire et la dissimulation de la peinture sous le faux parement du XIXe siècle ne permet pas d'apprécier la totalité de la palette chromatique. Une belle teinte bleu turquoise s'ajoute au blanc, au noir, au jaune et au rouge. Le peintre commence par poser son dessin préparatoire en jaune, puis les aplats rouges et turquoise avant de terminer par les rehauts noirs. Le blanc correspond au badigeon laissé en réserve.

Datation

Cette campagne ne peut être stratigraphiquement antérieure à la première campagne attribuée au début du XIIIe siècle. Les vêtements des donateurs se caractérisent par des plis souples et relativement creusés. Le vigoureux cerne noir incite à attribuer cette campagne au XIIIe siècle, après 1220, peut-être au milieu du siècle.

Figures

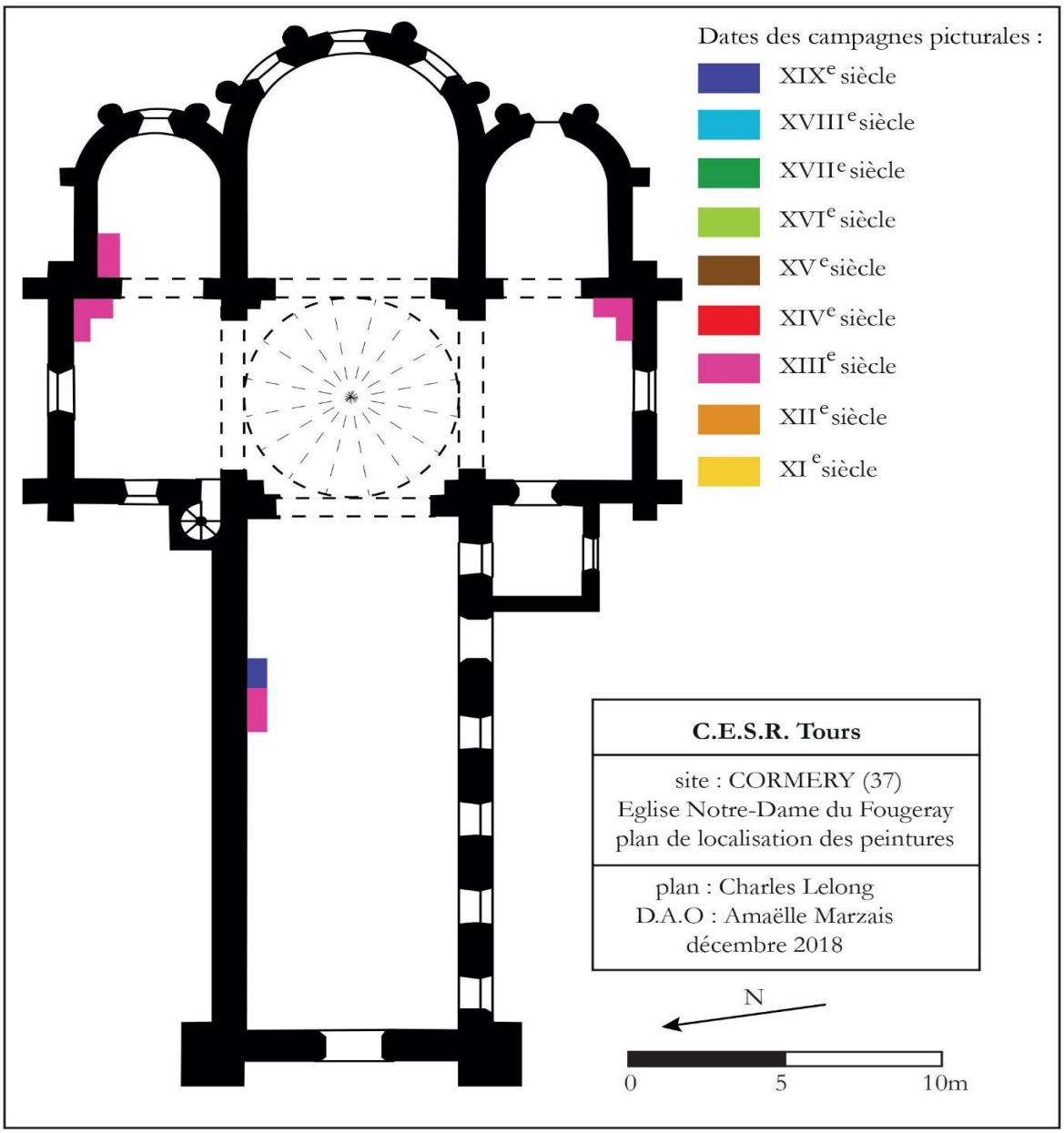


Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales



a : nef et transept, extérieur, vue du sud, église Notre-Dame-du-Fougeray, Cormery (37)



b : chevet, extérieur, église Notre-Dame-du-Fougeray, Cormery (37)

Fig. 2 : Photographies de la nef et du chevet, extérieur



Fig. 3 : Photographie de la nef, intérieur, vue de l’ouest



Fig. 4 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 1), des donateurs (campagne 2) et de la croix de consécration (campagne 3), nef, mur nord



Fig. 5 : Relevé avec le phasage stratigraphique des campagnes 1, 2 et 3, nef, mur nord



Fig. 6 : Relevé archéologique des campagnes 1, 2 et 3, nef, mur nord



a : vestiges de peintures murales, angle sud-ouest, bras sud du transept

b : vestiges de peintures murales, angle nord-ouest, bras nord du transept

c : médaillons, mur nord, chapelle orientée nord

Fig. 7 : Photographies des vestiges de peintures murales, transept et chapelle orientée

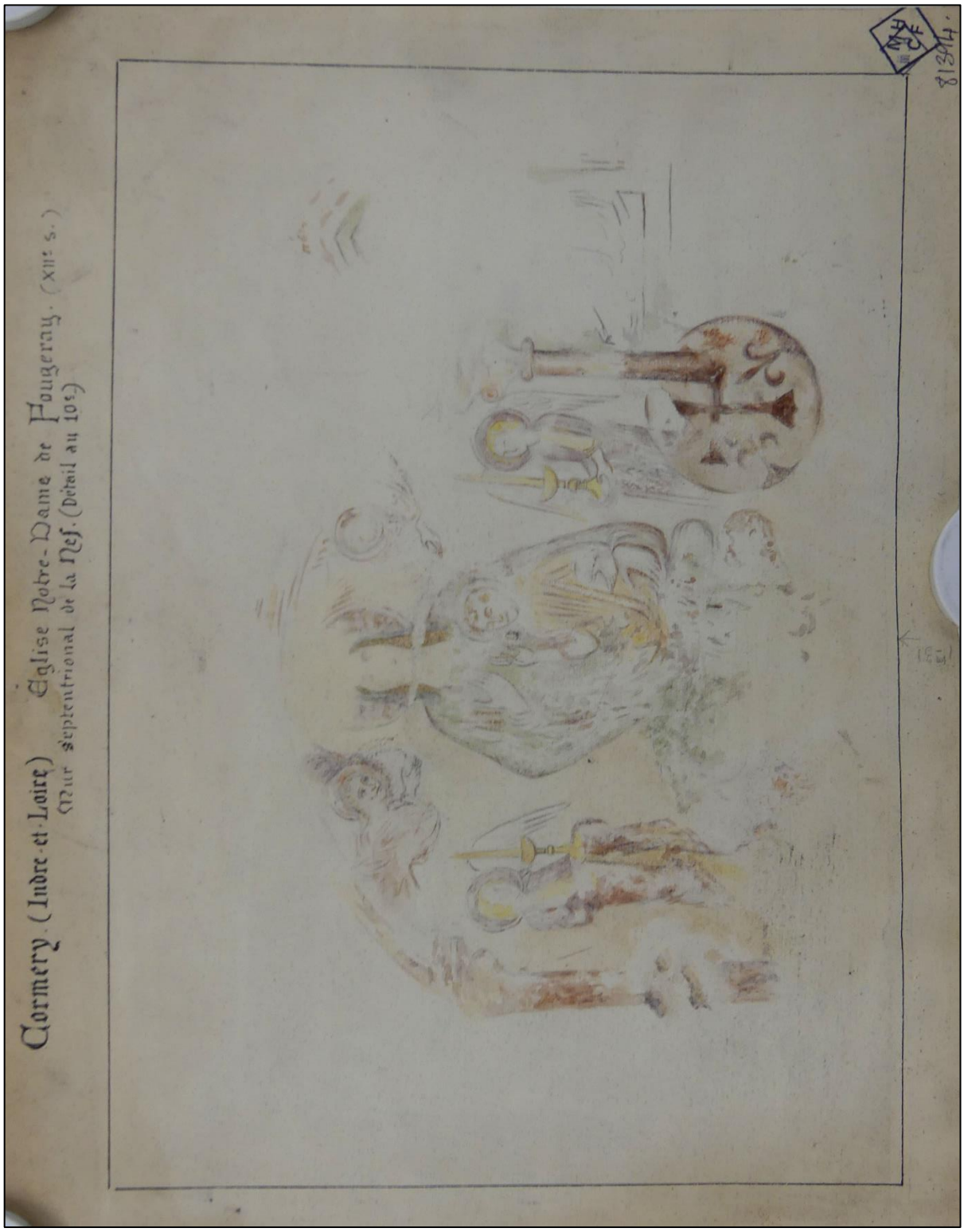


Fig. 8 : S. N., relevé des peintures murales du mur septentrional de la nef, pastel, s. d. (XIXe siècle ?), Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/037/2016



Fig. 9 : Photographie de traces laissées par un crayon de bois, Vierge à l'Enfant (détail), campagne 1, nef, mur nord



a : Vierge à l'Enfant, portail occidental, église Sainte-Marie, Corneilla-de-Conflent (66) © ANONYME





b : Vierge à l'Enfant, nef, église Notre-Dame-du -Fougeray, Cormery (37)

c : Vierge à l'Enfant, baie 030, cathédrale Notre-Dame, Chartres (28) © ANONYME

Fig. 10 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant



a : Vierge à l'Enfant (détail : ciboire ?), église Notre-Dame-du-Fougeray, Cormery (37)

b : Ciboire, Maître Alpais (production Limoges), Louvre, Paris (75)
© ANONYME

15c : Coupe-ciboire, abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (Suisse)
© J.-Y. GLASSEY, M. MARTINEZ

Fig. 11 : Planche comparative de ciboires



Fig. 12 : Photographie de traces de pinceau, Vierge à l'Enfant (détail : ange céroféraire de gauche), campagne 1, nef, mur nord

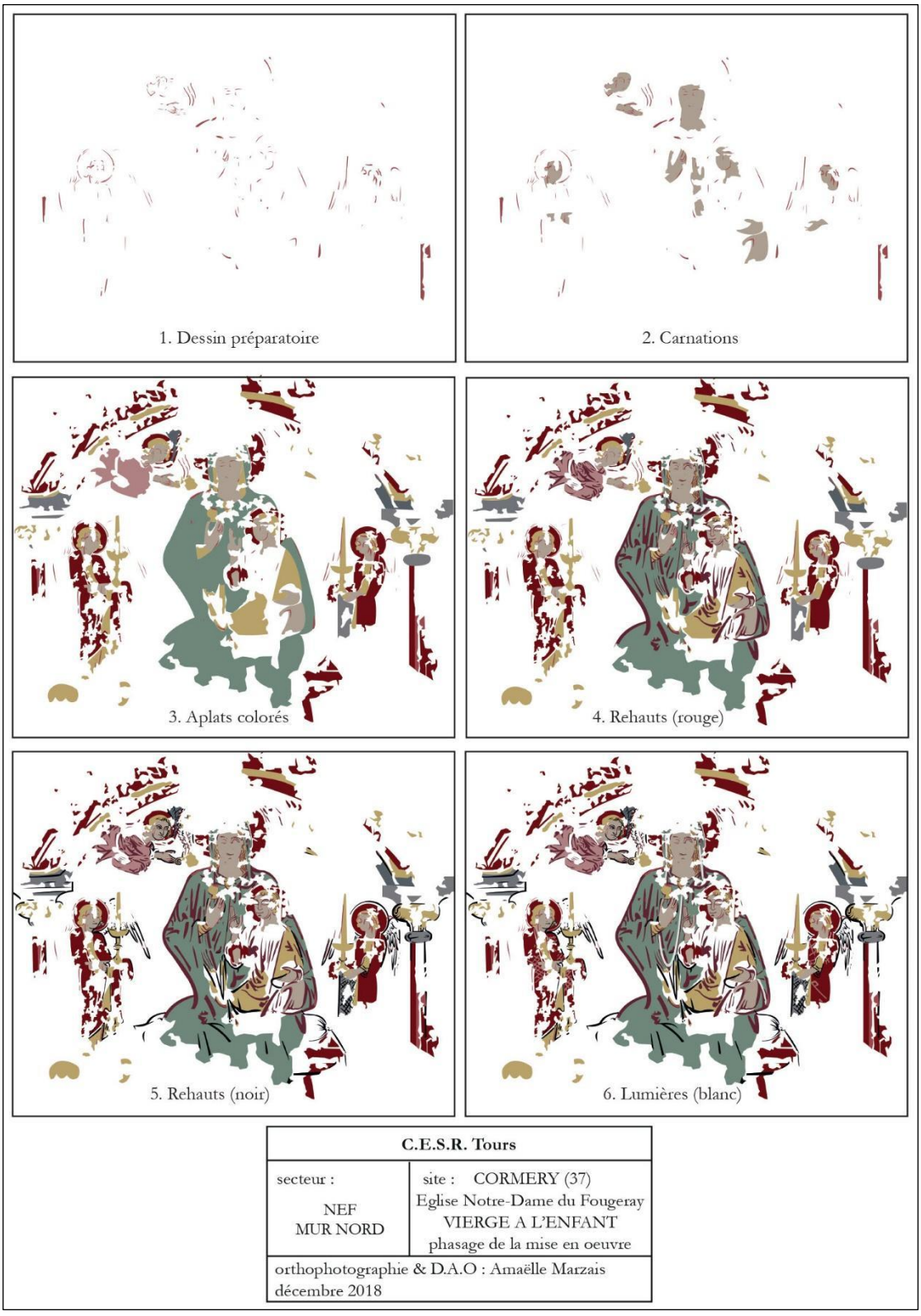


Fig. 13 : Relevé du phasage de la mise en œuvre de la Vierge à l'Enfant, campagne 1



a : Vierge à l'Enfant (détail : ange thuriféraire)



b : Vierge à l'Enfant (détail : ange céroféraire, gauche)



c : Vierge à l'Enfant (détail : ange céroféraire, droite)

Fig. 14 : Photographies des anges, campagne 1, nef, mur nord

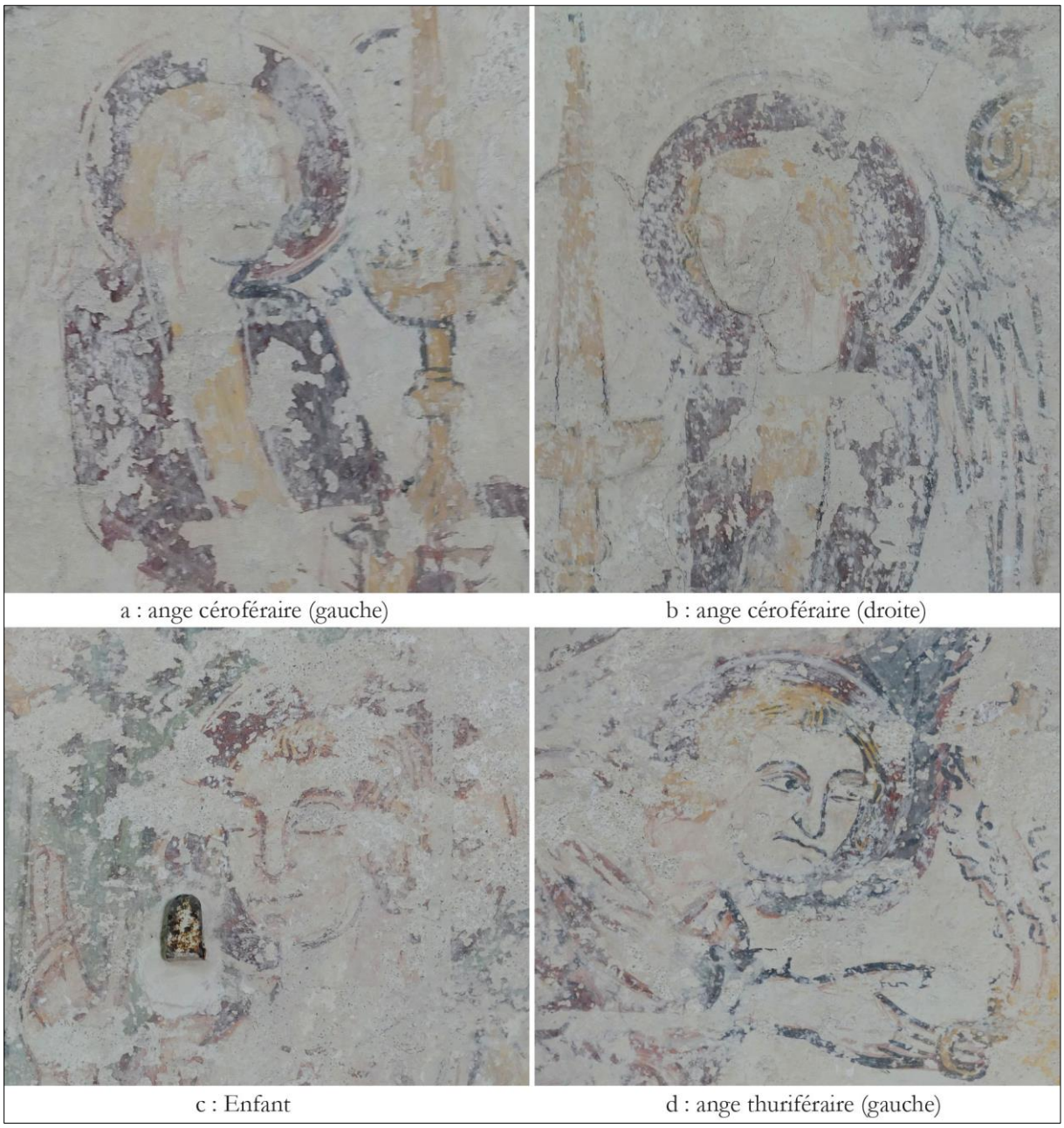
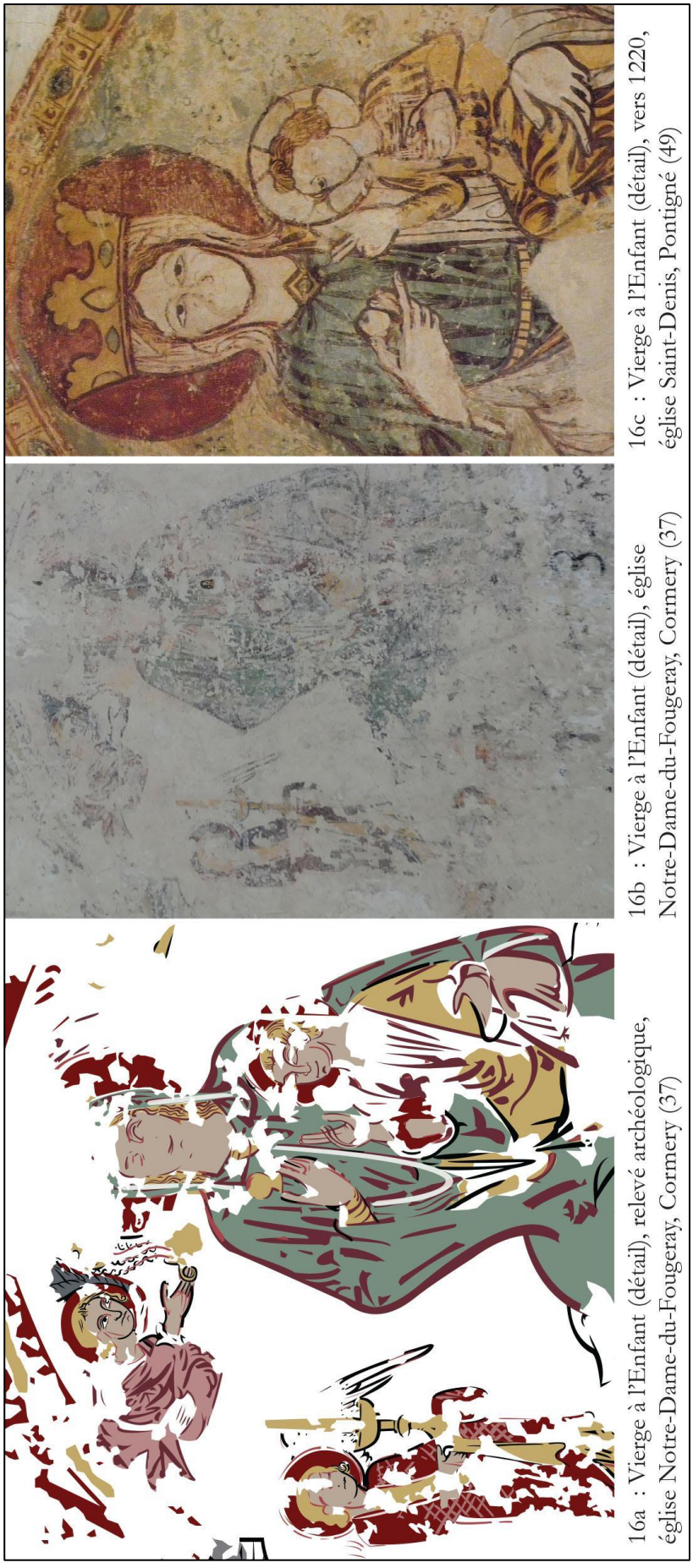


Fig. 15 : Photographies des visages, Vierge à l'Enfant (campagne 1), nef, mur nord



16a : Vierge à l'Enfant (détail), relevé archéologique, église Notre-Dame-du-Fougeray, Cormery (37)

16b : Vierge à l'Enfant (détail), église Notre-Dame-du-Fougeray, Cormery (37)

16c : Vierge à l'Enfant (détail), vers 1220, église Saint-Denis, Pontigné (49)

Fig. 16 : Planche comparative des visages et des plis de la Vierge à l'Enfant



Fig. 17 : Prophètes et Pythagore, vers 1200, portail ouest, cathédrale Notre-Dame, Chartres (28) © THOMPSON



Fig. 18 : Photographie des donateurs (détail), campagne 2, nef, mur nord

Cravant-les-Côteaux (37)

Église Saint-Léger

Protection : peintures classées M. H. 04/08/1975 (liste des objets mobiliers)

Historique

La commune de Cravant est connue par un aveu sous le terme *Crovento* mentionné en 1044-1068, puis la paroisse apparaît dans le pouillé du diocèse en 1290[1]. Une confirmation de l'évêque Engelbaut à Saint-Martin de Tours concerne l'église paroissiale en 1149 qui apparaît à plusieurs reprises dans quelques textes des XIIe et XIIIe siècles[2]. L'église dépendait du prieuré de Tavant jusqu'à la Révolution. Désaffectée en 1893 au profit de l'église actuelle se trouvant à un kilomètre plus au sud, l'église Saint-Léger appartient à la Société des amis du Vieux-Cravant depuis 1933[3]. L'église abrite actuellement un musée lapidaire avec diverses pièces archéologiques de la région.

Architecture

La nef se constitue d'un simple vaisseau couvert d'une charpente apparente et éclairé par cinq baies en plein-cintre sur les murs nord et sud (fig. 1). L'accès à la nef se fait par deux portails : le plus ancien au sud et un second à l'ouest (fig. 1). Une deuxième façade se greffe à l'originelle à l'ouest et s'ajoute à l'est une travée carrée prolongée par une travée droite ouvrant sur une abside (fig. 1). Au sud, une chapelle saillante répondant au vocable Notre-Dame débouche sur le carré central qui devait être la croisée du transept (fig.1).

La nef est la partie la plus ancienne de l'édifice. Son élévation se constitue de pierres de moyen appareil et de petits blocs cubiques noyés dans un épais mortier (fig. 2). Les jeux d'appareils décoratifs constitués de pierres allongées avec des incisions en arêtes de poisson, d'appareil réticulé, le décor sculpté de chevrons, de losanges et de cordons de billettes, les ouvertures en plein-cintre et l'absence d'un couvrement maçonné évoquent l'architecture du XIe siècle

[1] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115.
[2] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115.
[3] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115.

(fig. 2). La comparaison avec la collégiale Saint-Mexme à Chinon pour les jambages des fenêtres qui délimitent des triangles de petits appareils et l'église Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau pour le décor de chevrons sculptés de billettes encadrant un appareil réticulé en façade amènent à attribuer la construction de la nef pendant la première moitié du XIe siècle (fig. 3).

La deuxième phase correspond au chevet construit ou modifié en moyen appareil dont le décor de bandeaux saillants, de corniche avec modillons, de damiers, de fleurs et de dents-de-loup, permet d'attribuer au XIIe siècle. La réfection de la façade occidentale accompagne la reconstruction du chœur et des contreforts, dont l'un d'entre eux obstrue une baie. La construction du carré central, ou de la croisée du transept, intervient au début de l'époque gothique comme l'indique la baie orientale de la chapelle sud avec un bandeau qui souligne l'intrados de l'arc brisé (fig. 1).

Enfin, au cours du XVe siècle, le clocher est reconstruit, le chœur surélevé et une tourelle d'escalier est édifiée. La chapelle sud-est également reprise avec le bouchage de la baie orientale et l'ouverture de la baie dans le pignon sud[4] (fig. 1).

Localisation

Dix campagnes se superposent dans un état parfois lacunaire ou recouvert de badigeons (fig. 4, 5, 6). La plus ancienne consiste en une double bande rouge et jaune peinte directement sur l'appareillage du soubassement du mur sud de la nef et probablement contemporaine de sa construction (campagne 1). Le faux appareil à joints épais qui recouvre le chœur semble contemporain de sa construction au XIIe siècle (campagne 2, fig. 2). Les rubans pliés qui forment un nid-d'abeilles sur le mur nord de la nef peuvent être liés au faux appareil à joints fins du chœur et du mur oriental de la nef (campagne 3, fig. 7). Les vestiges d'un oiseau subsistent sur le mur nord de la nef et ont été directement posés sur l'appareil de la niche, percée plus tardivement (campagne 4, fig. 8).

À la croisée du transept, sont peints un Martyre de saint Léger sur le voûtain oriental, des filets rouges sur les chapiteaux et une esquisse de tête de moniale sur le mur nord (campagne 5, fig. 9).

Sainte Catherine avec son épée, une scène indéterminée et probablement un Christ dans une mandorle ornent le mur nord de la nef (fig. 10). Une tribune recouvre partiellement le mur

[4] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115-121.

oriental et dissimule un Christ en majesté et un ange (campagne 6, fig. 11). Dans la chapelle, une Vierge à l'enfant accompagnée de donateurs est peinte sur le mur oriental, un évêque et une Incrédulité de saint Thomas ornent le mur sud et enfin un évêque inscrit dans une architecture gothique décore le mur nord (campagne 7, fig. 12).

Le faux appareil à joints doubles se trouvant dans tout l'édifice, recouvre l'ensemble de ces campagnes (campagne 8, fig. 12). Le ruban plié du mur sud de la nef se superpose à ce faux appareil (campagne 9, fig. 13). Enfin, plusieurs peintures telles que le fond rouge, les angelots, le faux marbre du chœur et le médaillon du mur occidental de la nef attestent les remaniements ultérieurs au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Ces décors accompagnent la pose du retable de la Vierge dans la chapelle (campagne 10, fig. 14).

Rapports

Atelier Restauration Taillefert (A.R.T. sa), « Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger – étude et investigation en recherche de peintures murales », Luxembourg, 2013, 58p.

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Cravant-les-Côteaux, ancienne église Saint-Léger, étude – diagnostic pour la restauration générale », 2011, 27p.

Bibliographie

AUDARD Ernest, « Cravant-les-Côteaux », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, tome XXV, 1934, p. 362.

BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, « L'ancienne église Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux », *Congrès Archéologique de France,* 1997, p. 115-122.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 57.

Restauration

En 2011, la restauratrice Geneviève Reille-Taillefert effectue plusieurs sondages dans l'église et consolide les peintures dégagées. Elle met au jour les décors de la nef, la représentation du Martyre de saint Léger sur la voûte de la croisée du transept et ceux du mur sud de la chapelle. La Vierge à l'Enfant avec les donateurs était déjà connue depuis 1934 et dégagée d'un épais badigeon par le chanoine Audard.

Campagne 3 : Ruban plié

Technique

La couche picturale repose sur un fin enduit de chaux et de sable appliqué sur un mortier de même composition, mais plus épais avec quelques inclusions de charbon (fig. 7). La structuration de l'enduit amène à penser qu'il s'agit d'une peinture réalisée selon une technique mixte sur mortier de chaux.

La palette chromatique de cette peinture encore partiellement recouverte par des badigeons postérieurs ne se compose que de rouge, jaune et blanc. Le peintre commence par poser le dessin préparatoire en rouge selon une ligne horizontale qui guide la pose des bords des rubans également délimités par le dessin préparatoire. On colore ensuite la bande jaune avant d'appliquer le rouge puis de rehausser l'ensemble de blanc. Le fond clair est laissé en réserve.

Comparaison

Peint sur le mur nord de la nef, les quatre niveaux de rubans pliés blancs et rouges forment un nid-d'abeilles équivalent à celui peint sur la voûte de la chapelle nord de l'église Saint-Martin à Genneteil[5] (fig. 15).

Datation

Une double bande rouge et jaune semée de billettes blanches, appartenant au vocabulaire ornemental roman, encadre le nid d'abeilles. Ces deux motifs, très courants à l'époque romane, peuvent être datés du XIe au XIIIe siècle comme le Lavement des pieds à Rochecorbon (vers 1050) et la Chasse royale dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (milieu du XIIe siècle), ce que confirme la stratigraphie des décors. Cette campagne intervient après un premier décor contemporain de la construction de la nef au XIe siècle et est antérieure au quatrième décor du XIVe siècle qui le recouvre.

[5] Procession de saintes femmes, vers 1170-1180, chapelle nord, église Saint-Martin, Genneteil (49).

Campagne 4 : Oiseau

ICONOGRAPHIE

L'oiseau est peint sur le claveau imitant un tailloir (fig. 8). En revanche, il s'inscrit sur une double bande rouge et jaune encadrant une frise blanche à motifs noirs avec un damier rouge et jaune, qui n'épousent pas le plein cintre de la porte. L'oiseau jaune de profil tourné vers le chœur déploie ses ailes dont les plumes sont finement détaillées en rouge. Les plumes de la tête, plus minces, partent du bec et couvrent le cou en flammèches rouges. L'oiseau est traité avec finesse.

TECHNIQUE

La couche picturale est posée sur un fin badigeon blanc. Un mortier de chaux et de sable avec une granulométrie plus importante fait l'interface entre la pierre appareillée et le badigeon. Cette structuration de l'enduit amène à penser qu'il s'agit d'une technique mixte. La palette chromatique se compose de rouge, jaune, blanc et noir.

DATATION

Dans la nef datée du XIe siècle, les vestiges d'un oiseau subsistent une niche percée plus tardivement au cours du XIIIe siècle. Il s'agit du premier décor de cette niche en plein cintre constitué de bloc de grand appareil, postérieure à la construction de la nef en petit appareil. L'architecture et le traitement en flammèche des plumes incitent à attribuer cette peinture au XIIIe siècle.

Campagne 5 : Martyr de saint Léger

ICONOGRAPHIE

Le martyr de saint Léger est peint au centre du voûtain est de la croisée du transept. La partie supérieure du panneau a probablement été endommagée lors de travaux de consolidation de la voûte. La présence de cet épisode peut s'expliquer par la grande vénération de ce saint, qui jouit

d'une production hagiographique précoce à Tours dès le VIIe siècle[6] et régulièrement renouvelée[7] notamment par les versions en langue romane datant de la fin du Xe siècle[8].

Saint Léger figuré sous les traits d'un homme tonsuré et nimbé de bleu se tient allongé (fig. 16). Il regarde son bourreau au-dessus de lui qui lui crève l'œil avec une tarière. Léger lui adresse un geste d'allocution index levé de la main gauche tandis qu'il porte la droite à sa tête, paume ouverte en signe de refus ou de douleur. Les inscriptions en lettres gothiques sont tronquées : « […] LVS […] O […] » et au-dessus de saint Léger : « […] IP […] OP […] ». L'usure du badigeon de fond laisse voir un repentir au niveau du bras gauche de saint Léger : il était prévu que le bras soit plié à angle droit et pouvait agripper la tarière ou bien esquisser un geste d'allocution.

Saint Léger né vers 616 et mort en 978 ou l'année suivante, a d'abord été diacre puis archidiacre dans le diocèse de Poitiers, avant d'être élu abbé à l'abbaye de Saint-Maixent vers 653. En 656, il rejoint la cour mérovingienne à la demande de la reine Bathlide, veuve de Clovis II, en tant que précepteur pour ses enfants : Clotaire III, Childéric II et Thierry II, également nommé Théodoric. À la mort de Clotaire III en 673, roi de Neustrie et de Burgondie, ses deux frères se disputent la succession royale. Saint Léger soutient Childeric contre Thierry III dont le conseiller principal est alors Ebroïn. Childeric est assassiné en 675 et Thierry III revient au pouvoir. Saint Léger se rallie à ce dernier mais le conflit avec Ebroïn perdure. En 676, Ebroïn envoie ses troupes assiéger Autun dont saint Léger est l'évêque. Le saint est capturé avant d'être martyrisé.

L'épisode représenté est la première étape de son martyr, lorsqu'Ebroïn lui fait arracher les yeux. Les épaules et la tête du bourreau ont disparu, comme la partie supérieure de la tarière. Le bourreau pourrait être Ebroïn ou bien un tortionnaire commandité par celui-ci[9]. Un personnage barbu et trônant assiste à la scène. Sa posture, l'épée qu'il appuie sur son épaule, le geste de parole destiné aux autres personnages incitent à l'identifier comme étant le roi Thierry III, mis sur le trône par Ebroïn peu avant le premier supplice de Léger[10].

[6] DUMEZIL, 2017, p. XVIII.
[7] DUMEZIL, 2017, p. XXXII.
[8] DUMEZIL, 2017, p. XXXIII.
[9] VORAGINE, 1998, p. 634.
[10] VORAGINE, 1998, p. 634.

La tête féminine, peut-être de moniale, uniquement tracée au dessin préparatoire rouge, de la même couleur que celui du panneau de la voûte, appartient vraisemblablement à cette même campagne (fig. 17). Le visage y est assez détaillé, jusqu'aux pupilles, et permet déjà de reconnaître la manière du peintre : les yeux en amande, un sourcil légèrement arqué, un nez droit, la bouche charnue dessinée par un trait épais pour la lèvre supérieure et un trait fin délimite l'inférieure ainsi qu'un visage triangulaire avec un menton carré.

TECHNIQUE

La couche picturale repose sur un fin enduit de chaux et de sable appliqué sur un mortier assez épais de composition similaire qui couvre les pierres appareillées de la voûte (fig. 16). Le décor historié s'accompagne d'un faux appareil à joints rouges et épais qui se poursuit en feston sur les claveaux de l'arc doubleau et de filets rouges qui soulignent les sculptures végétales des chapiteaux de la croisée. Un deuxième décor de faux appareil à joints rouges et fins recouvre encore partiellement ce premier décor[11]. La structuration des enduits et le bon état de conservation de la peinture, malgré la disparition de certains détails et aplats appliqués vraisemblablement à sec, incitent à penser que cette peinture a été réalisée sur enduit frais et achevé à sec selon une technique mixte.

Le peintre trace les nimbes à main levée probablement pour compenser la courbe de la voûte. Deux lignes en pointillé de dessin préparatoire partent du visage du roi et suivent son inclinaison. Ces deux tracés mènent au visage de Léger et devaient servir de guide pour placer les deux visages en vis-à-vis.

La palette chromatique assez nuancée se compose de jaune, rouge, vert, bleu et blanc qui, mélangés, donnent les nuances jaune clair, rouge foncé, brun, gris et vert clair. La palette chromatique est proche de celles de la Cène peinte à Rochecorbon[12] et de la Chasse royale dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon[13] particulièrement pour le vert, identifié dans les deux dernières peintures comme étant de la terre verte. Il s'agit donc probablement du même pigment à Cravant (fig. 18). Le bleu du nimbe de saint Léger ne semble pas être un faux bleu ni de

[11] Atelier Restauration Taillefert (A.R.T. sa), 2013, p. 41.
[12] Cène, milieu-deuxième moitié du XIIe siècle, mur nord, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon, Indre-et-Loire.
[13] Chasse royale, deuxième moitié du XIIe siècle, mur nord, nef, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon, Indre-et-Loire.

l'oxyde de cuivre. L'emploi de l'azurite peut être envisagé, car la teinte bleue tire sur le vert, mais des analyses seraient nécessaires pour identifier ce pigment.

Le peintre commence par poser le dessin préparatoire, assez détaillé, en rouge (fig. 19 : étape 1). Puis il colore les carnations avant d'appliquer les aplats colorés (fig. 19 : étapes 2 et 3). Il applique le fond, dont les coups de pinceau épousent les figures (fig. 19 : étape 4). Le peintre souligne ensuite les figures à l'aide de rehauts colorés sur les étoffes avant de cerner l'ensemble d'un épais rehaut noir (fig. 19 : étapes 5 et 6). Enfin, les rehauts blancs apportent les touches lumineuses et l'encadrement délimite la scène (fig. 19 : étapes 7 et 8). Le peintre place les inscriptions après avoir recouvert le fond, sans que le moment de sa pose puisse être déterminé avec plus de précision.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande rouge sur jaune avec perles blanches en grande partie disparues délimite le panneau et correspond au répertoire décoratif roman. Le fond de scène est uniformément blanc.

Drapés

Le peintre modèle les amples drapés à l'aide de trois couleurs : celle de l'aplat correspond à la teinte neutre rehaussée d'une nuance plus foncée et une claire dessinée par de grands traits. Les vêtements plus proches du corps sont principalement ombrés à l'aide d'une unique nuance plus foncée que celle de l'aplat. Quelques rares plis en V persistent sur le manteau de saint Léger. Les plis de la tunique du bourreau dessinent la forme de la cuisse et retombent avec rigidité. Un rehaut blanc dessine une vague au bas de la tunique et s'achève en queue d'aronde pour animer le tissu. Le manteau du roi est doublé de vair comme celui de certains personnages de la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon peinte au milieu du XIIe siècle (fig. 18).

Corps

Les corps se caractérisent par des silhouettes relativement allongées. Les mains et les pieds sont de grandes dimensions et la voûte plantaire très creusée. Un rehaut brun trace les contours de l'anatomie sans isoler les différents éléments des mains, des pieds ou même du cou. Une boule marque le genou.

Visages

Seuls les visages de Léger et du roi ont été conservés. Les sourcils légèrement arqués surmontent de grands yeux en amande dont la pupille se détache du blanc de l'œil. Un trait fin dessine la paupière supérieure en suivant le tracé de l'œil. Le nez droit, relié aux sourcils, se termine en pointe. Les pommettes saillantes bombent les visages allongés, particulièrement visibles sur le roi. Les barbes des deux personnages s'implantent sur une mâchoire carrée. Le peintre individualise les visages : une mâchoire plus carrée et des pommettes plus saillantes pour le roi, un visage plus triangulaire et allongé pour Léger. Dans les deux cas, une vague dessine la lèvre supérieure et un simple trait délimite le contour de la lèvre inférieure. Un court rehaut marque le menton de Léger au-dessus de sa barbe.

COMPARAISONS

Le modelé roman à trois couleurs sur les tissus coexiste avec le tracé graphique des corps et des visages cernés de brun. Ce procédé se retrouve dans la Cène peinte à Rochecorbon au milieu du XIIe siècle, mais la peinture de Cravant présente un traitement plus graphique en se délestant des traits isolants les muscles : par exemple sur les mains ou les attaches comme les poignets et les chevilles (fig. 20). Les carnations presque uniquement cernées et la manière de peindre les drapés par de larges traits qui suivent approximativement le mouvement se retrouvent dans les peintures de Châteauneuf-sur-Sarthe réalisées à la fin du XIIe ou au début XIIIe siècle[14] (fig. 20).

DATATION

La construction ou la reconstruction de la croisée du transept intervient au début de l'époque gothique comme l'indique la baie orientale de la chapelle sud avec un bandeau qui souligne l'intrados de l'arc brisé. Le Martyre de saint Léger peint sur le voûtain oriental ne peut être antérieur à la fin du XIIe siècle. L'épigraphie permet de situer l'exécution de l'œuvre au XIIIe siècle. Par ailleurs, l'emploi de la technique mixte issue de la fresque perdure jusqu'au début du XIIIe siècle. Enfin, la persistance de discrets plis en V sur la tunique jaune du bourreau, appartenant au répertoire des plicatures romanes, pourrait inciter à attribuer la peinture à la deuxième moitié du XIIe siècle, mais le traitement graphique et la construction de la croisée du transept qui n'intervient qu'au XIIIe siècle amènent à ne pas trop vieillir l'œuvre. Aussi, les plis

[14] DAVY, 1999, p. 186.

débordant de la ceinture du bourreau comme à Pouzauges, réalisée vers 1220-1225, permettent d'attribuer cette peinture à la première moitié du XIIIe siècle (fig. 20). De fait, l'utilisation de conventions romanes dans le traitement des étoffes et le modelé gothique permettent d'attribuer la peinture au milieu du XIIe siècle jusqu'à la fin du premier quart du XIIIe siècle. La fourchette de datation de cette peinture peut être réduite au premier quart du XIIIe siècle par la confrontation des indices précédemment cités.

Campagne 7 : Vierge à l'Enfant et cycle hagiographique

ICONOGRAPHIE

Un crucifix suspendu au centre du mur nord de la croisée du transept dissimule partiellement une baie brisée à remplages peinte en trompe-l'œil (fig. 9, 21). Quelques traces de jaune et de rouge subsistent entre les remplages et devaient dessiner des vitraux peut être végétalisé. À droite, un évêque nimbé de rouge porte la mitre et la chasuble. Il se détache d'un fond rouge clair et s'inscrit dans une niche en plein cintre peinte. Frontal, l'évêque esquisse un geste d'allocution de la main droite. Le reste de son corps, ainsi que les traits de son visage, a disparu. Par symétrie, un autre personnage devait lui faire pendant à gauche de la baie à remplages.

Cette campagne se poursuit sur le mur sud de la chapelle de part et d'autre de la baie brisée. À gauche, un évêque vêtu d'une mitre et d'une chasuble s'inscrit dans un décor architecturé gothique jaune et rouge (fig. 22). Il tient une crosse de la main gauche et présente sa paume droite ouverte devant son buste. Le reste de son corps est encore recouvert de badigeons postérieurs même si un sondage permet de constater qu'il est figuré en pied. De l'autre côté, deux saints nimbés de rouge se font face. Le premier à gauche, lève son bras droit en geste de parole et touche de l'index le flanc du second qui dégage les pans de sa cape rouge pour lui dévoiler son buste nu. Il s'agit du dialogue entre le Christ et saint Thomas. Le Christ ouvre son manteau matérialisé par des circonvolutions tracées en rouge pour montrer sa plaie. Saint Thomas touche la plaie et, incrédule, exprime sa surprise par une main levée (Jn 20, 25-29). Trois donateurs en prière de plus petites dimensions se tiennent agenouillés sous le Christ et saint Thomas.

Le cycle hagiographique s'étend sur le mur nord de la croisée du transept et le mur sud de la chapelle. Symétriquement, la baie brisée à remplages peinte sur le mur nord de la croisée fait

face à la baie brisée percée dans le mur sud de la chapelle. Les deux évêques peints dans chacune des baies simulées se retrouvent également face à face.

Quatre laïques mains jointes se tiennent agenouillés devant une Vierge à l'Enfant peinte sur le mur occidental de la chapelle (fig. 23). Ils portent un voile et une tunique parfois à manches évasées ou serrées dont la couleur alterne d'un donateur à l'autre. La Vierge couronnée trône et présente l'Enfant de ses deux mains. Tous deux sont nimbés de rouge. Les cheveux blonds de la Vierge retombent librement sur ses épaules. Elle porte le grand manteau rouge sur une robe jaune dont les rehauts rouges imitent le dessin des brocarts. L'Enfant est vêtu d'une tunique jaune aux motifs similaires. Bien que séparés des donateurs par une double bande rouge et jaune, la Vierge et l'Enfant tournent leur regard vers ces derniers. L'hiératisme de la Vierge rappelle la statuaire devant laquelle les fidèles se recueillent. La Vierge et l'Enfant ne montrent aucune tendresse particulière l'un envers l'autre, le groupe étant entièrement tourné les donateurs.

Sur le mur ouest de la chapelle Notre-Dame, la scène est peinte à environ 1m50 du sol donc parfaitement visible des fidèles. Par ailleurs, selon le chanoine Audard, la construction de cette chapelle peut être attribuée à Madame de La Ruche, soit Catherine de l'Île Bouchard, dame de La Trémoïlle, qui aurait également fait construit le clocher en forme de ruche détruit en 1845. Ainsi les donateurs peuvent être identifiés comme étant le ministre de Charles VII, Georges de la Trémoïlle, son épouse Catherine de l'Ile-Bouchard et leurs enfants Marie, Georges et Louis[15]. Néanmoins, les donateurs représentés sont au nombre de quatre et non cinq et aucune source textuelle ne prouvent que la chapelle soit l'œuvre de Catherine, même si Ernest Audard relève que « les seuls dons importants à cette époque [XVe siècle] et il n'y en a pas eu d'autres après sont ceux de Catherine de l'Isle Bouchard. »[16]

TECHNIQUE

La couche picturale repose sur un fin badigeon de chaux blanc directement appliqué sur des pierres de grand appareil layées qui, associées aux traces d'usures à savoir un transfert diffus de pigments et l'érosion des rehauts et aplats, amènent à penser qu'il s'agit d'une peinture à la

[15] AUDARD, 1934, p. 362.
[16] AUDARD, 1934, p. 362.

détrempe. Un faux appareil rouge à double joint également présent dans la nef se superpose à l'ensemble des peintures de cette campagne (fig. 24).

Les jambages de la baie à remplages peinte sur le mur nord sont tracés au cordeau et les arcs de cercle à la ficelle tendue tandis que les nimbes sont dessinés à main levée (fig. 21). Le peintre applique les quintefeuilles à l'aide de pochoirs (fig. 25). La palette chromatique assez restreinte se compose de rouge, jaune, blanc et noir déclinés en beige rosé, taupe, rouge clair et rouge foncé. Les aplats blancs correspondent au badigeon de fond laissé en réserve.

Le peintre commence par poser son dessin préparatoire dilué en rouge clair, principalement visible sous les carnations (fig. 26 : étape 1). L'esquisse préparatoire présente, dans le cas des donateurs de la Vierge à l'Enfant, un léger décalage des mains (fig. 27). Le peintre colore ensuite les carnations et les encadrements, sans pouvoir déterminer l'antériorité de l'une ou l'autre des étapes (fig. 26 : étape 2). Il peint les aplats rouges, jaunes et taupe avant de rehausser l'ensemble de rouge principalement sur les visages (fig. 26 : étapes 3 et 4). Le peintre colore le fond rouge clair de la Vierge à l'Enfant et des saints agrémenté de croisillons rouges plus soutenus qui devaient parsemer l'ensemble du fond (fig. 26 : étape 5). Il cerne l'ensemble des figures de noir avant de poser aléatoirement : les quintefeuilles au pochoir et les étoiles du fond des donateurs de la Vierge à l'Enfant et les rinceaux fleuris du mur sud (fig. 26 : étapes 6 et 7).

STYLE

Encadrement

Une double bande rouge et jaune délimite la scène et sépare la Vierge à l'Enfant des donateurs. Ainsi, la peinture est scindée en deux panneaux qui ne forment qu'une scène comme l'indiquent les jeux de regard entre les personnages.

Une frise de rinceaux rouges fleuris mêlant quintefeuilles au pochoir et boutons de fleurs se détache d'un fond blanc et s'inscrit entre deux doubles bandes rouges et jaunes sur le soubassement du mur sud de la chapelle.

Fond de scène

Des quintefeuilles rouges posées au pochoir et des étoiles taupe à six branches dessinées à main levée sont appliquées aléatoirement sur le fond blanc laissé en réserve des donateurs. La Vierge et l'Enfant se détachent d'un fond rouge pâle rehaussé de croisillons rouges comme une tenture

qui devait animer l'ensemble, comme celui du saint Michel peint dans l'église Notre-Dame d'Absie au XVe siècle (fig. 28)[17]. La différence de couleur du fond participe, au même titre que l'encadrement, à séparer ces deux scènes. Les fonds de scènes des saints sont rouge clair avec quelques motifs triangulaires plus foncés pour celui de saint Thomas.

Drapés

Quelques rares plis droits animent les voiles des donateurs et quelques-uns pour souligner le froissement de l'étoffe au creux du coude plié. Les vêtements de la Vierge et l'Enfant présentent peu de plis, soit qu'ils aient disparu, soit qu'ils n'aient jamais existé. Les costumes à brocarts de la Vierge et de l'Enfant se retrouvent fréquemment au XVe siècle. Concernant l'Incrédulité de saint Thomas, les drapés ont en grande partie disparu ou n'ont pas encore été dégagés, néanmoins les pans de la cape du Christ s'écartent de son torse avec une certaine souplesse.

Corps

Les corps se caractérisent par des silhouettes trapues et carrées aux cous larges avec de grandes mains.

Visages

Les sourcils peu arrondis sont reliés à un nez droit et large presque épaté. Ils surmontent des yeux en amande qui se terminent en virgule avec une pupille noire (fig. 29). Un simple trait dessine la bouche. L'ensemble s'inscrit dans des visages carrés. La Vierge et l'Enfant sont traités avec plus de finesse. Un front haut et dégagé détermine les contours légèrement carrés des visages. Les traits fins, les sourcils courts comme épilés, le nez droit et régulier, la petite bouche pincée comme boudeuse apportent de la noblesse au visage de la Vierge. Contrairement aux yeux des donateurs, un rehaut dessine la paupière supérieure des yeux de la Vierge et suit le tracé de l'œil. Les cheveux des donateurs et des évêques forment des boucles laissées en réserves au-dessus des oreilles.

COMPARAISONS

Cette campagne s'inscrit dans un style linéaire que Claudine Landry-Delcroix remarque dans le Poitou du milieu du XVe au début du XVIe siècle[18]. La palette chromatique restreinte au

[17] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 227.
[18] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 200-208.

rouge, jaune, noir, blanc décliné en teintes de rouge, le style linéaire et graphique, sans modelé et animé de peu de plis, souvent de simples traits droits, avec pochoirs, brocart et fond coloré, sans perspective rappellent les peintures de la chapelle Sainte-Catherine et de Tous-les-Saints à Jouhet (quatrième quart du XVe siècle, fig. 30)[19], le saint Michel d'Absie (XVe siècle, fig. 28)[20], ou encore la Vierge de l'église Notre-Dame au Pin (XVe siècle, fig. 30)[21] dont les traits du visages, excepté le discret modelé rouge clair, les cheveux lâchés, la couronne, le nimbe rouge et la robe à brocart ne sont pas sans rappeler la Vierge de Cravant-les-Côteaux. La Vierge à l'Enfant de Cravant peut aussi être rapprochée de la campagne attribuée à la fin du XVe siècle dans l'église Saint-Léger à Champagné-le-Sec[22], particulièrement saint Jacques qui s'inscrit dans une niche en arc brisé similaire à celle de Cravant (fig. 30). L'encadrement est similaire à celui de la double bande autour du saint Michel peint dans l'église Notre-Dame d'Absie (XVe siècle, fig. 28).

DATATION

Le chanoine Audard attribue la Vierge à l'Enfant devant les donateurs au XVe siècle[23], alors que Bérénice Terrier-Fourmy rajeunit la datation de cette peinture au XIVe siècle, en s'appuyant sur des arguments stylistiques que sont l'absence totale de modelé et la grande simplicité du trait[24].

Certaines figures de la campagne 7 se situent de part et d'autre de la baie flamboyante de la chapelle, remaniée au cours du XVe siècle. Les peintures ne peuvent donc pas être antérieures à cette date. Les peintures de part et d'autre de la baie percée dans le mur sud de la chapelle ne sont pas recoupées par les jambages de l'ouverture et ont donc été peint après. La baie peinte en face semble être le pendant de la baie percée. Cette campagne achève vraisemblablement le chantier architectural correspondant à la réfection de la chapelle au XVe siècle.

Cette campagne, assez homogène, se caractérise par des personnages aux visages carrés, nimbés de rouge se détachant d'un même fond rouge clair. Les procédés techniques sont similaires sur l'ensemble des scènes avec l'emploi du pochoir pour les quintefeuilles, la palette chromatique

[19] Peintures murales, quatrième quart du XVe siècle, chapelle Sainte-Catherine et de Tours-les-Saints, Jouhet, Vienne.
[20] Saint Michel, peinture murale, XV_e siècle, église Notre-Dame, L'Absie, Deux-Sèvres.
[21] Couronnement de la Vierge, peinture murale, XVe siècle, église Notre-Dame, Le Pin, Deux-Sèvres.
[22] Saint Jacques, peinture murale, fin du XVe siècle, église Saint-Léger, Champagné-le-Sec, Vienne.
[23] AUDARD, SAT, 1934, p. 362.
[24] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 57.

restreinte, la couleur rouge du dessin préparatoire et l'ordre de pose des couleurs. Si l'encadrement appartient au vocabulaire roman, il perdure les siècles suivants et n'est pas incompatible avec une datation tardive. La Vierge à l'Enfant, par son encadrement et sa disposition, paraît suspendue comme un tableau. Dans les deux églises, le décor se développe sur un unique registre avec des petits donateurs agenouillés devant chaque saint. Par ailleurs, le style linéaire et la palette chromatique sont proches de ceux mis en œuvre à Cravant. Ces éléments permettent d'attribuer cette peinture à la deuxième moitié du XVe siècle.

Campagne 9 : Ruban plié

Technique

La couche picturale repose sur un fin badigeon de chaux qui recouvre plusieurs décors antérieurs, dont le faux appareil à joint double postérieur au XVe siècle (fig. 13). Il s'agit d'une peinture à la détrempe avec un liant animal[25]. La palette chromatique variée se compose de jaune vif, rouge, blanc, noir et bleu grisé décliné en orange, rose, taupe et rouge foncé.

Sur le fond blanc laissé en réserve, le peintre délimite sa frise à l'aide de la double bande jaune et rouge. Il colore ensuite les rubans pliés en commençant par les teintes foncées puis claires et le cœur des végétaux. Il cerne l'ensemble de noir qui dessine également les végétaux. Enfin, le peintre pose un rehaut blanc sur chaque envers rose du ruban.

Datation

La frise s'étend sur le mur sud de la nef. Une double bande rouge sur jaune délimite en haut et en bas un ruban plié entre lesquels s'intercale en quinconce une feuille découpée au cœur rouge. Si le ruban plié est un motif courant du répertoire roman, l'ajout de feuilles ciselées se détachant d'un fond noir renvoie au vocabulaire ornemental gothique. La palette chromatique, tout en nuance et très vive, ainsi que la stratigraphie des décors sur ce mur indiquent que la frise est postérieure au XVe siècle.

[25] Atelier Restauration Taillefert (A.R.T. sa), 2013, p. 53.

Figures



Fig. 1 : Photographies de l'église, extérieur



a : Nef, vue de l'ouest



b : Croisée du transept et choeur, vue de l'ouest



c : Transept, bras sud, vue du nord

Fig. 2 : Photographies de l'église, intérieur



a : Eglise Notre-Dame, Cravant-les-Côteaux (37)



b : Eglise Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)



c : Collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

Fig. 3 : Planche comparative des appareils décoratifs

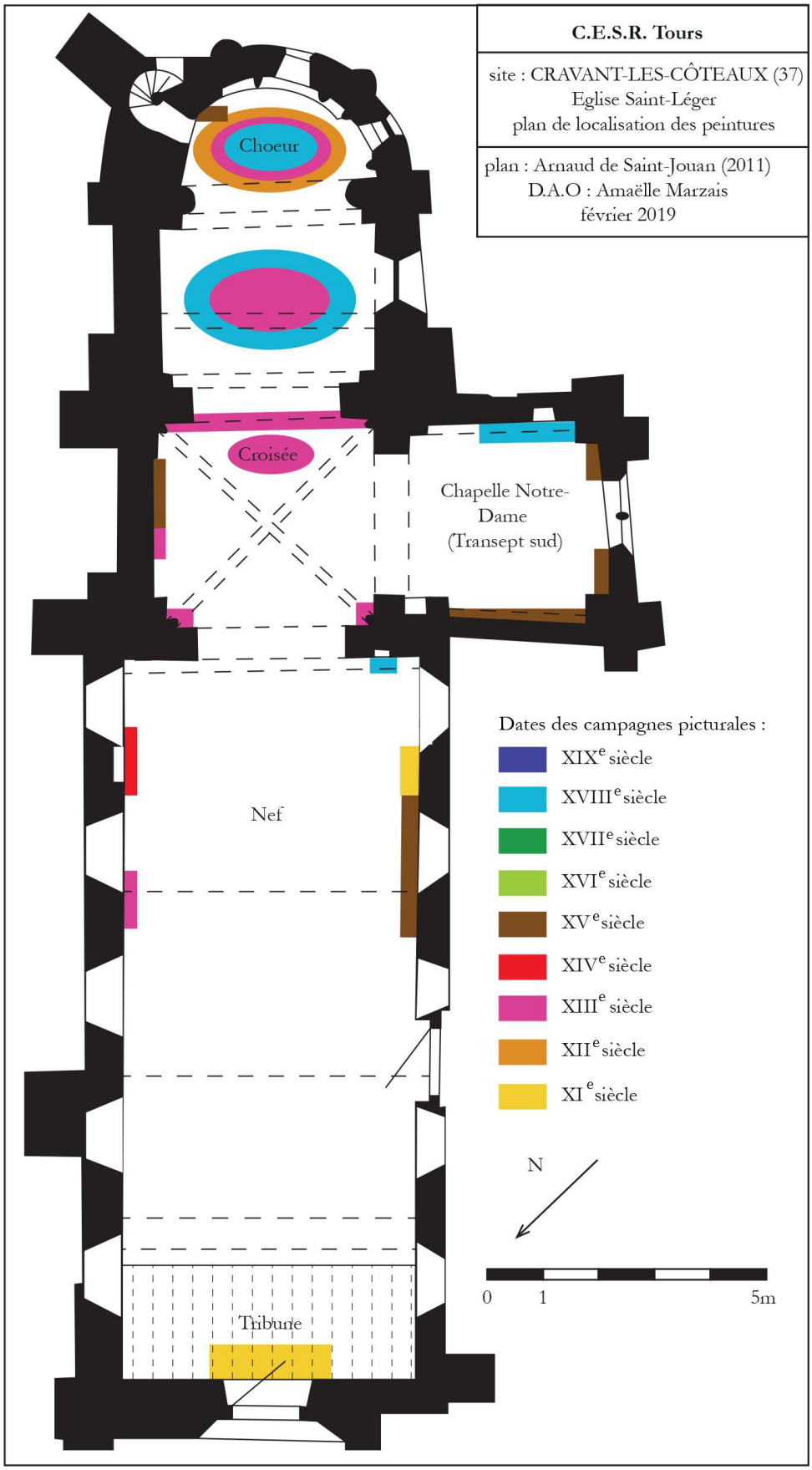


Fig. 4 : Plan avec localisation des peintures murales

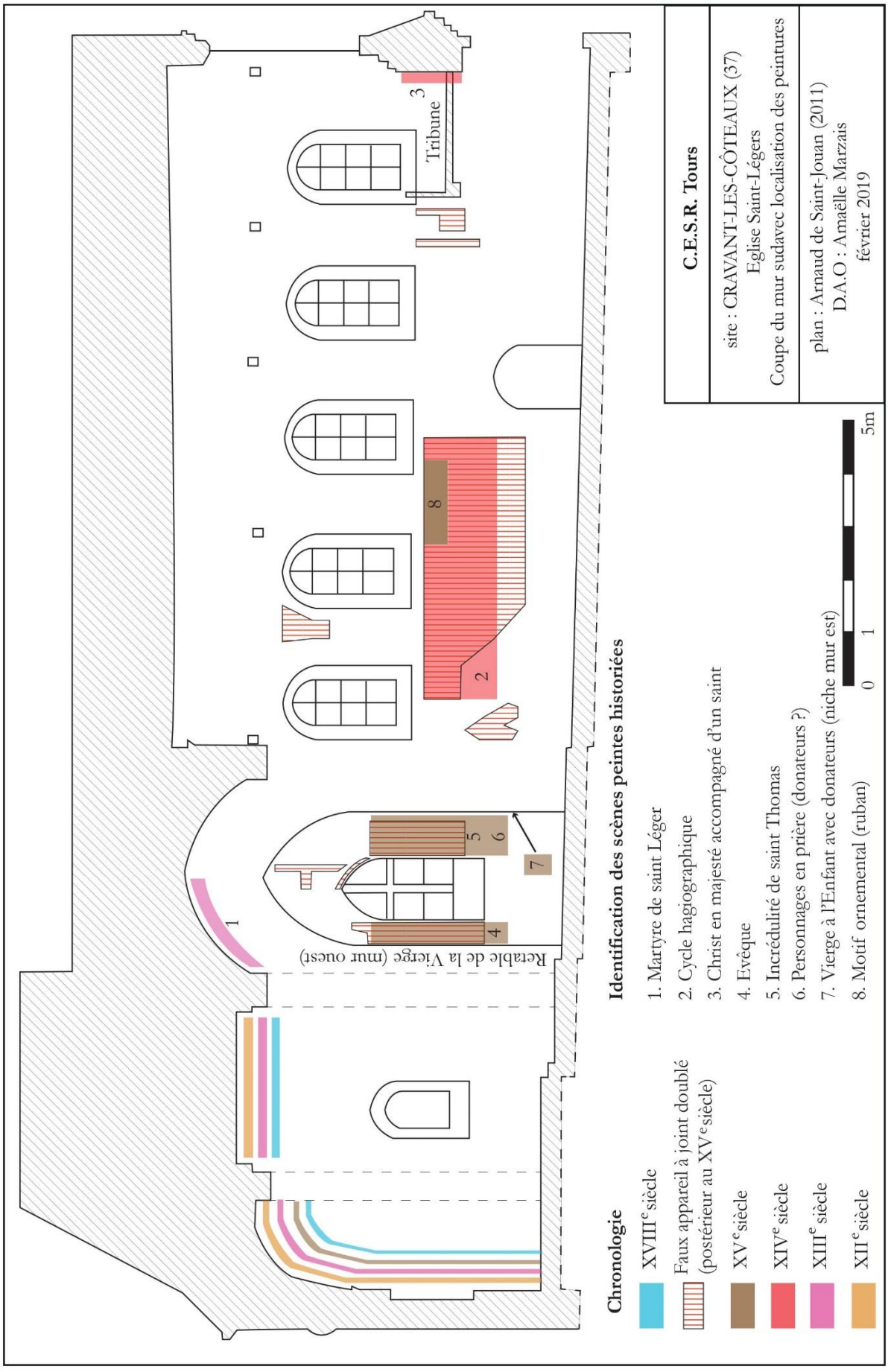


Fig. 5 : Coupe du mur sud avec localisation des peintures murales

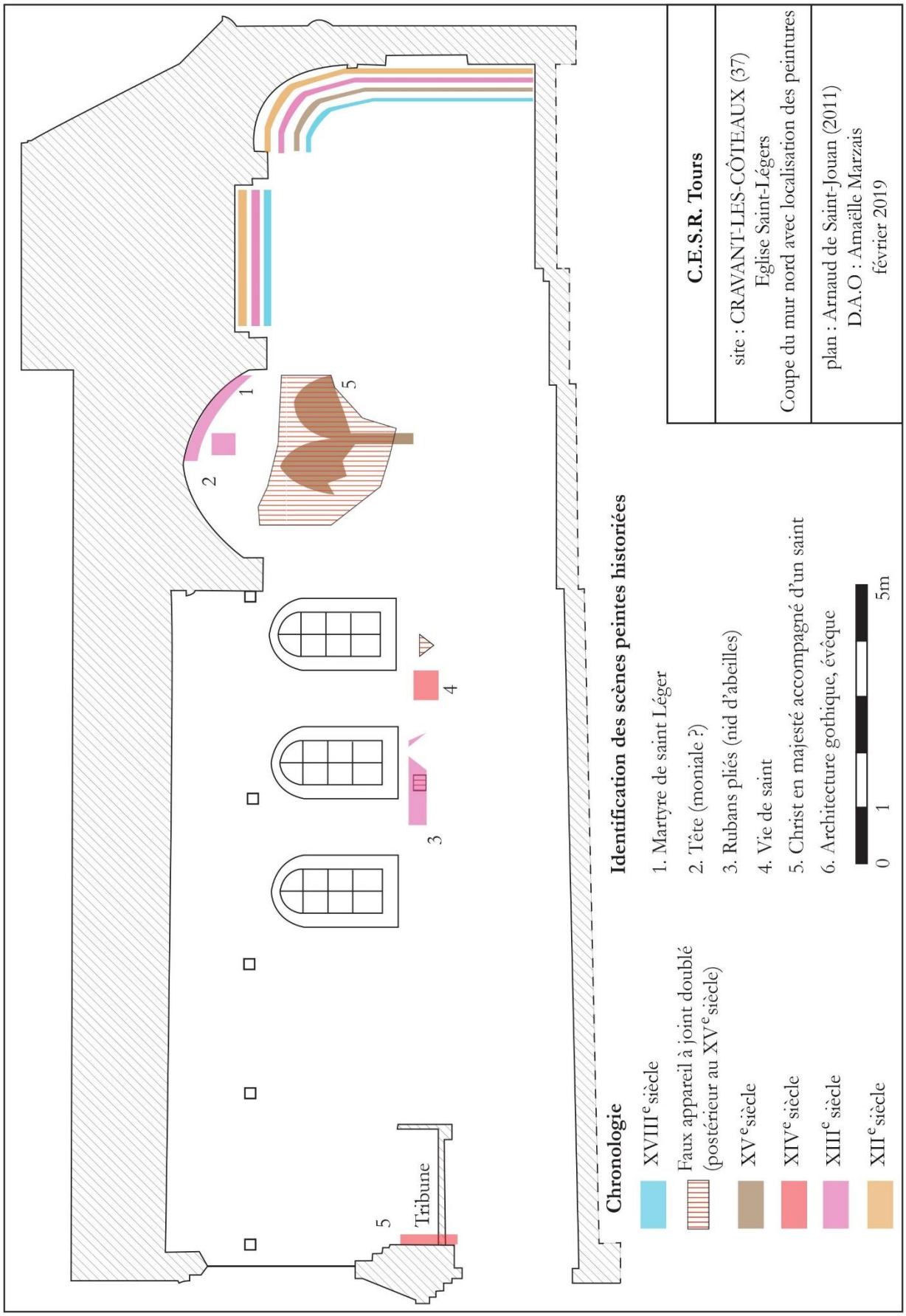


Fig. 6 : Coupe du mur nord avec localisation des peintures murales



Fig. 7 : Photographie de rubans pliés en nid-d'abeilles (campagne 3)



Fig. 8 : Photographies de l'oiseau (campagne 3)



Fig. 9 : Photographie du mur nord, croisée du transept



Fig. 10 : Photographie du mur nord, nef



Fig. 11 : Photographies des peintures de la tribune



Fig. 12 : Photographies de deux évêques, la Vierge à l'Enfant et l'Incrédulité de saint Thomas (campagne 7)



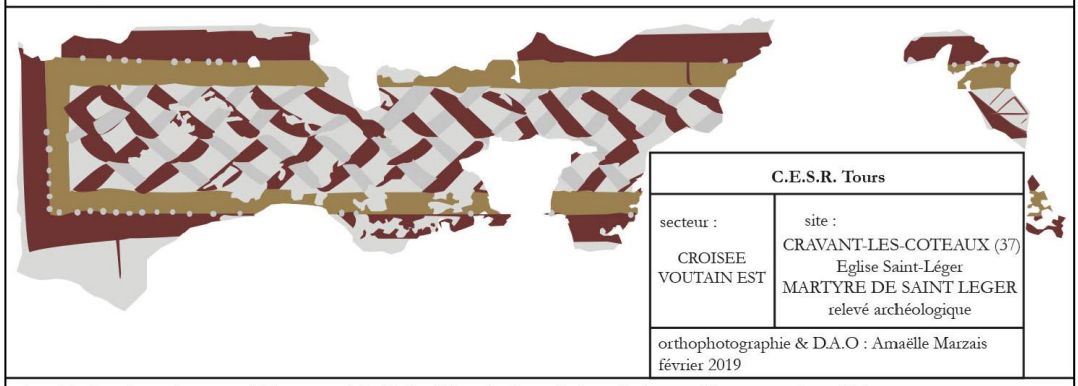
Fig. 13 : Photographie du ruban plié (campagne 9)



Fig. 14 : Photographies des peintures du XVIIe siècle



a : Rubans pliés en nid d'abeille, église Saint-Léger, Cravant-les-Côteaux



b : Relevé, rubans pliés en nid d'abeille, église Saint-Léger, Cravant-les-Côteaux



c : Rubans pliés en nid d'abeille, église Saint-Martin, Genneteil (49) © P. GIRAUD

Fig. 15 : Planche comparative des nids-d'abeilles (campagne 4)

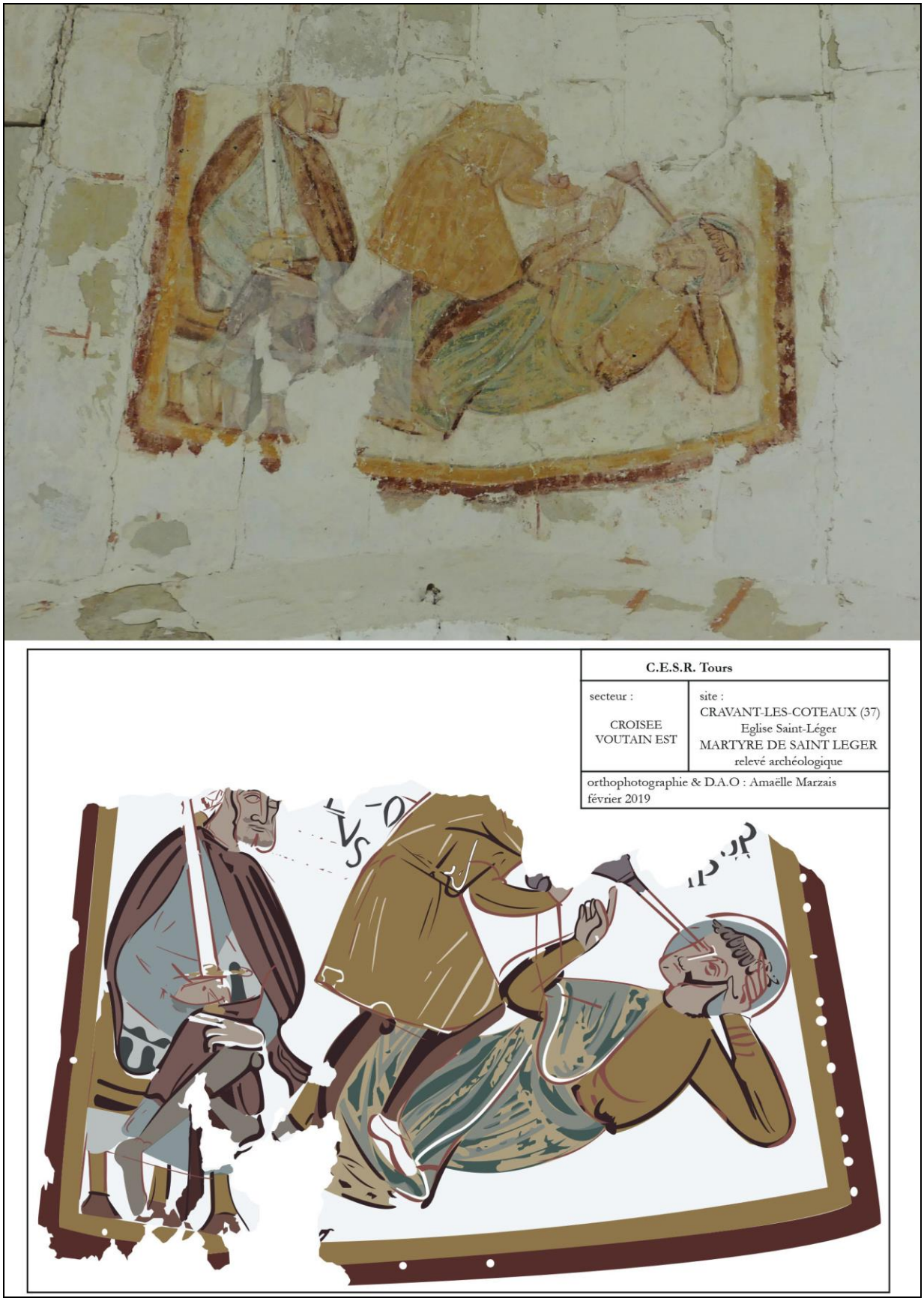


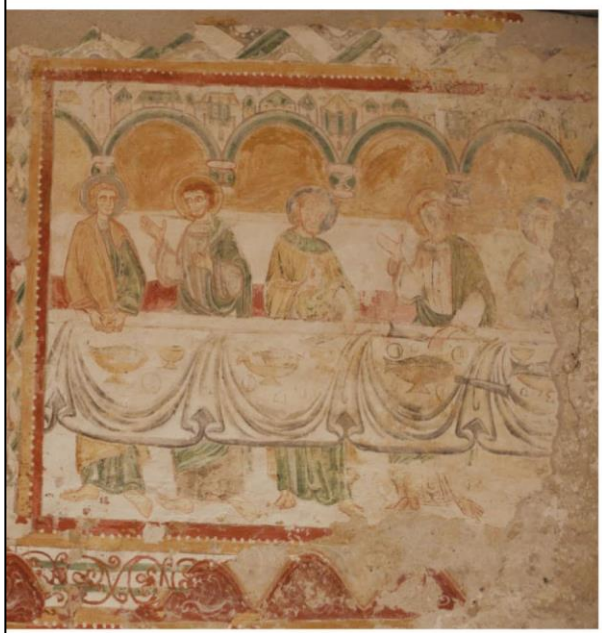
Fig. 16 : Photographie et relevé du Martyre de saint Léger (campagne 5)



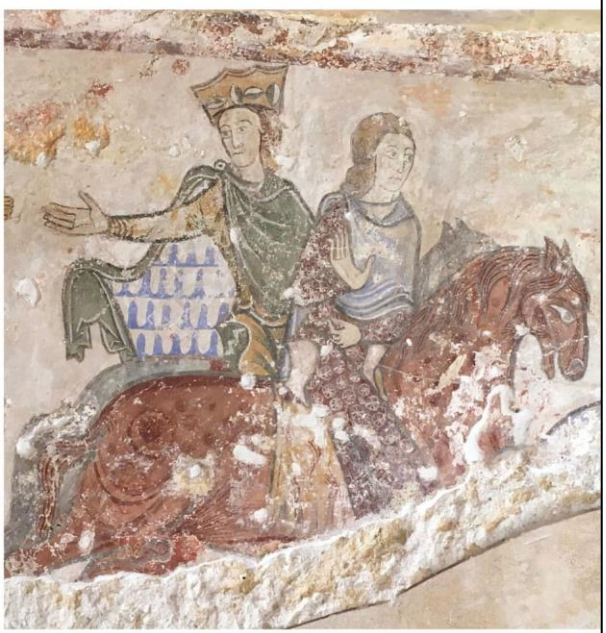
Fig. 17 : Photographie du dessin préparatoire, moniale ? (campagne 5)



a : Saint Léger, église Notre-Dame, Cravant-les-Côteaux (37)



b : Cène, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)



c : Chasse royale, chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

Fig. 18 : Planche comparative de la palette chromatique (campagne 5)

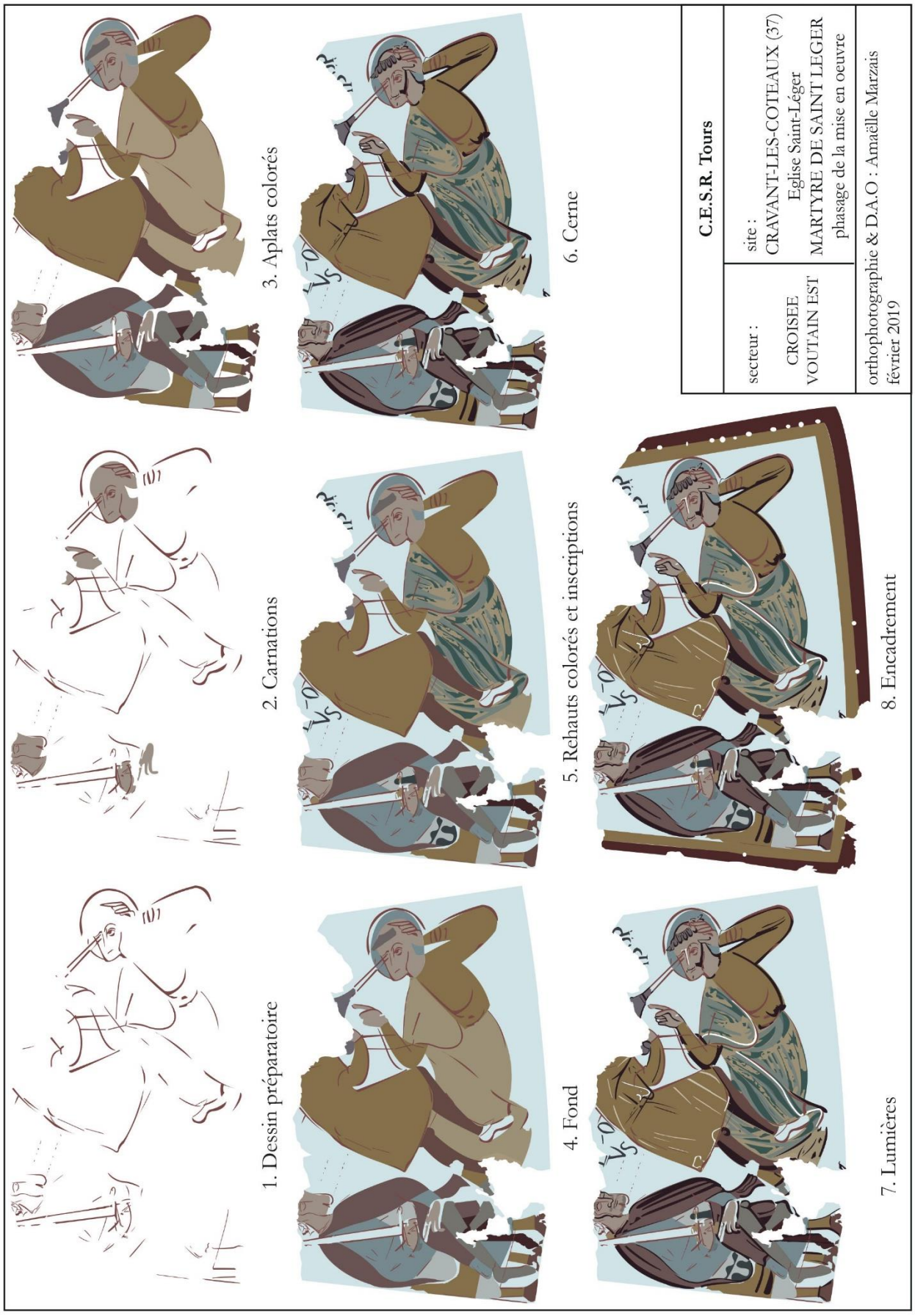


Fig. 19 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Martyre de saint Léger (campagne 5)



a : Saint Léger, église Notre-Dame, Cravant-les-Côteaux (37)



b : Cène (détail), église Saint-Georges, Rochecorbon (37)



c : Luxue ? (détail), église Notre-Dame, Pouzauges (85)
© P. GIRAUD



d : Saint (détail), église Notre-Dame, Châteauneuf-sur-Sarthes (49)
© P. GIRAUD

Fig. 20 : Planche comparative des corps et des plis



Fig. 21 : Photographie de l'évêque, mur nord, croisée du transept (campagne 7)

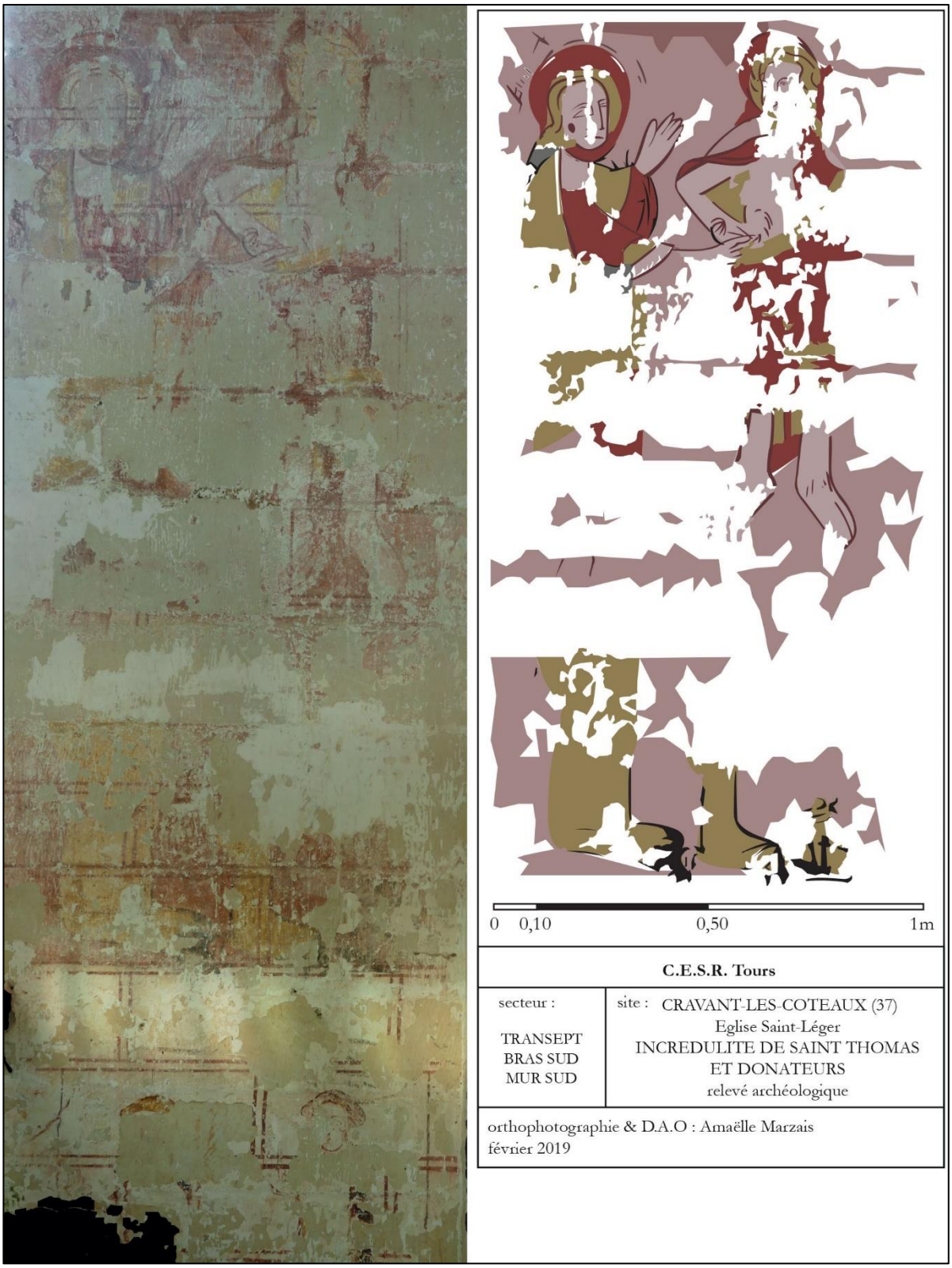


Fig. 22 : Photographie et relevé de l'Incrédulité de saint Thomas (campagne 7)



Fig. 23 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 7)

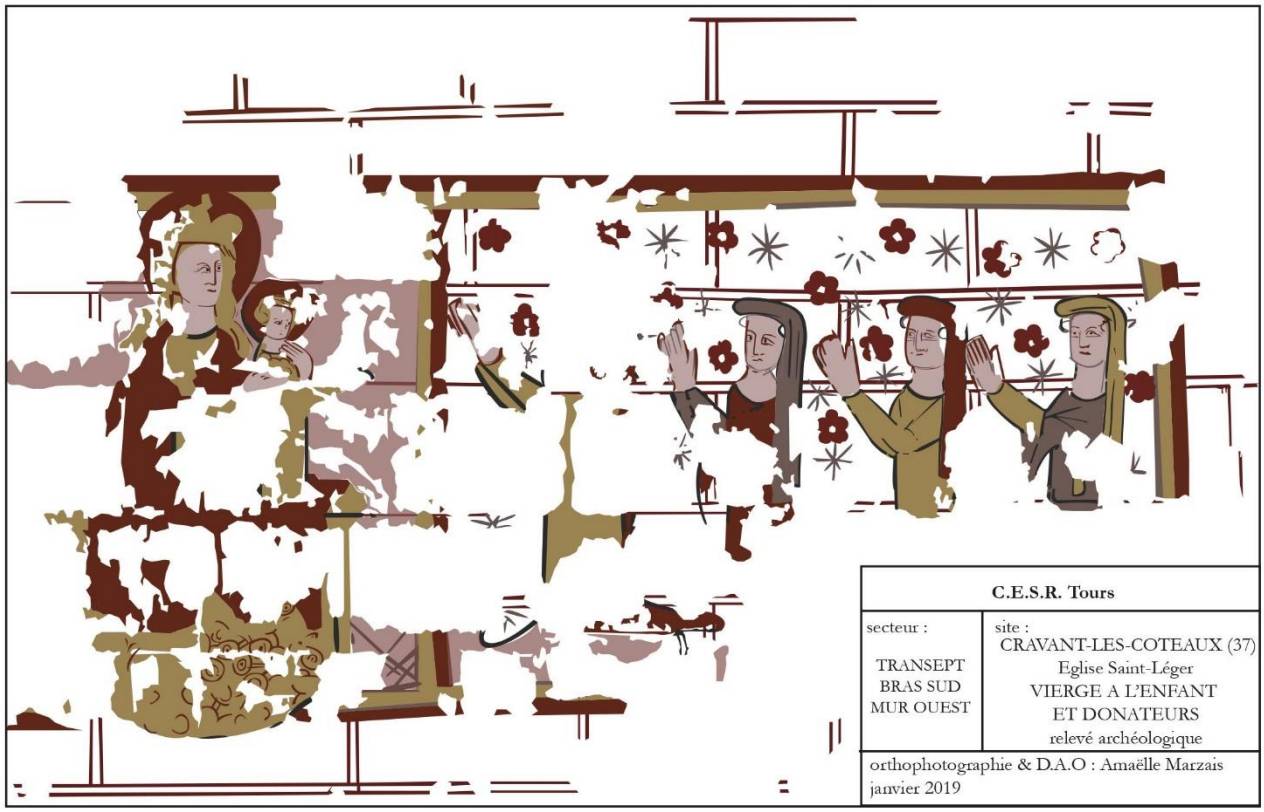




Fig. 24 : Relevés archéologiques de la Vierge à l'Enfant (campagne 7), avec et sans les faux joints



Fig. 25 : Photographie d'un motif au pochoir, Vierge à l'Enfant (campagne 7)

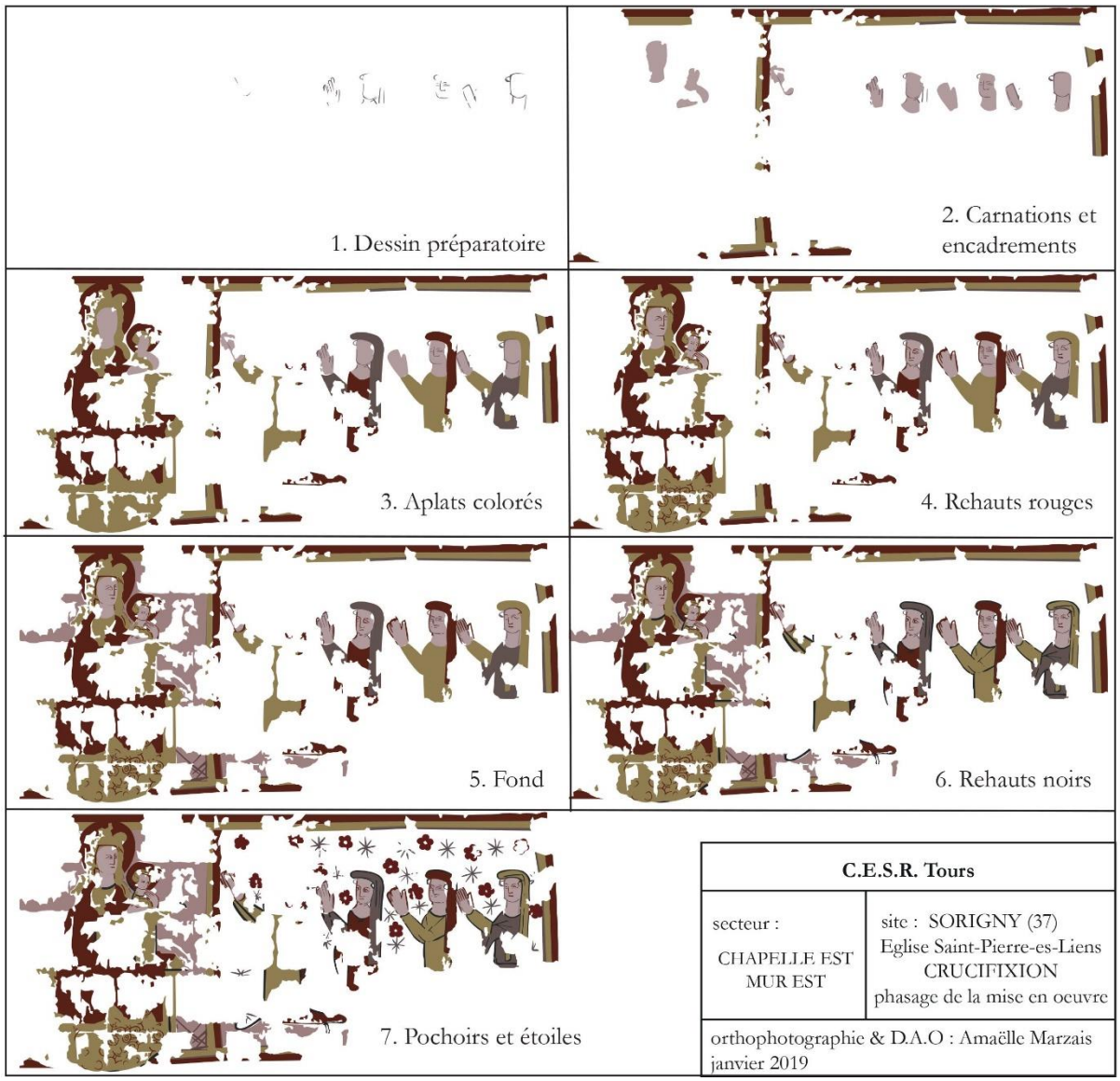


Fig. 26 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs, Vierge à l'Enfant (campagne 7)



Fig. 27 : Photographie du dessin préparatoire d'un donateur, Vierge à l'Enfant (campagne 7)



a : Vierge à l'Enfant, église Saint-Léger, Cravant-les-Côteaux (37)

b : Saint Michel, église Notre-Dame, L'Absie (79)
© J.-F. AMELOT

Fig. 28 : Planche comparative des fonds (campagne 7)



Fig. 29 : Photographies des visages (campagne 7)

a : Chapelle Sainte-Catherine et de Tous-les-saints, Jouhet (86)
© J.-F. AMELOT

b : Eglise Saint-Léger, Champagné-le-Sec (86)
© J.-F. AMELOT

c : Eglise Notre-Dame, Le Pin (79) © J.-F. AMELOT

Fig. 30 : Planche comparative des plis et des fonds

Descartes (37)

Église Notre-Dame-de-La-Haye

Protection : église, peintures classées M. H. 19/06/1981

Historique

La commune de La Haye, actuellement Descartes, se composait de deux paroisses : Saint-Georges et Notre-Dame. Le pape Urbain II mentionne dans une bulle l'église paroissiale Saint-Georges en 1099[1]. L'église Notre-Dame, plus récente, aurait été bâtie en 1104[2]. Il s'agissait de la chapelle castrale du château disparu de La Haye qui était primitivement entouré de douves. De 1220 à 1789, elle servait d'église paroissiale avant d'être désaffectée.

Architecture

L'église est constituée d'une nef à vaisseau unique lambrissé et désaxée par rapport au chœur. Arnaud de Saint-Jouan signale la présence de baies romanes obstruées sur le mur sud, similaires à celles du mur nord[3] (fig. 1). La nef ouvre sur une travée de plan carrée couverte par une coupole octogonale sur pendentifs qui pouvait faire office de croisée du transept (fig. 2). Elle supportait un clocher disparu accessible par la tour d'escalier qui subsiste au sud. Cette travée dessert le chœur en hémicycle composé d'une travée droite voûtée en berceau plein cintre et d'une abside en cul-de-four (fig. 2). Trois baies en plein cintre éclairent le chœur. Un lavabo est percé sous la baie sud et en face se trouve une niche ou un placard (fig. 3). L'ensemble est construit à l'aide de pierres taillées et layées, liées par des joints rubanés.

L'église a été agrandie au nord, au XIIIe siècle, par un collatéral voûté d'ogives. À cette occasion, la nef est percée de cinq grandes arcades qui ouvrent sur le collatéral (fig. 1). Il débouche sur un transept, probablement implanté à l'emplacement de l'hypothétique ancien transept roman. L'édification de la chapelle du collatéral achève cette campagne de construction et entraîne l'obstruction de la baie nord du chœur (fig. 3).

[1] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 313.
[2] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 314
[3] SAINT-JOUAN, 1996, p. 850.

Localisation

Plusieurs campagnes picturales s'échelonnent dans l'église (fig. 4). La première se compose d'aplats jaunes et rouges sur une pierre sculptée d'un lion et les moulures du lavabo dans le chœur (campagne 1, fig. 4, 5). Le Christ en majesté de l'abside, les peintures du berceau et le faux appareil alternant jaune, rouge et noir de la croisée du transept composent la deuxième campagne (fig. 4, 6). Les motifs géométriques tels que le ruban plié du chœur, un fragment de trône dans l'abside ainsi que les deux personnages couronnés au sud de la baie axiale et le Calendrier fragmentaire sur l'intrados de l'arc triomphal constituent la troisième campagne de décor (fig. 4, 7). La quatrième campagne se compose d'une croix de consécration en partie médiane du chœur, un fragment avec deux personnages, dont un en prière dans l'abside et un vestige de saint Christophe portant l'Enfant sur le mur sud de la nef (campagne 4, fig. 4, 8). Enfin, la campagne la plus récente se compose d'un aplat noir, évoquant une litre en partie médiane posée soit sur les anciens enduits soit directement sur l'appareil quand ils avaient disparu. Ce motif se retrouve dans le chœur, le transept et la nef (campagne 5, fig. 4, 9).

Le chanoine Moussé a indiqué que tous ces décors superposés avaient été recouverts par un badigeon bleu semé d'étoiles d'or qu'il attribue au XVIIe ou XVIIIe siècle. Il précise que ce décor est effacé. Dans l'abside, il mentionne la peinture d'une Vierge assise dans une coquille entourée de personnages[4]. Ces peintures ont disparu.

Rapports

BILLAULT V., Études Recherches Matériaux (E. R. M.), « Caractérisation d'enduits peints, Notre-Dame de La Haye, Descartes (37) », Poitiers, 2005, DRAC.

Entreprise Lithos, « Église Notre-Dame de La Haye, Descartes », lot. 2 — peintures murales, 2005, DRAC.

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Descartes, église Notre-Dame — étude pour la restauration générale », Tours, 1999, DRAC.

[4] SAINT-JOUAN, 1999, p. 8.

Sources iconographiques

HURAULT Charles, photographie : Christ en majesté, 1951, 1996/096 — Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.

HURAULT Charles, photographie : peintures du chœur, 1951, 1996/096 — Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.

NICAUD Marcel, relevé de peintures murales : motifs géométriques, Rois, Calendrier, aquarelle, 1949, n° 019853, 1996/089 — Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

NICAUD Marcel, relevé de peintures murales : saint Luc, aquarelle, 1949, n° 019854, 1996/089 — Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

Bibliographie

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France le Haut Moyen Âge et l'époque romane,* Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, 1951, p. 115.

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Descartes, église Notre-Dame de La Haye », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine,* XLIV, 1996, p. 847-858.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine,* Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 59-61.

TREFFORT Cécile (dir.), *Corpus des Inscriptions de la France médiévale,* vol. 25, Paris, CNRS, 2014, p. 85.

Restauration

La première phase de restauration entre 1981 et 1993 a porté sur le bâti. Puis en 1993 et 1994, la restauration du chœur et de l'abside est entreprise. Enfin, en mai 2005, l'entreprise Lithos intervient sur les peintures du chœur.

Campagne 2 : Christ en majesté, anges et saints

ICONOGRAPHIE

Le décor peint subsiste sur la moitié nord du berceau de la travée droite du chœur et au sud-ouest (fig. 6, 7). Au nord, deux anges sur une nuée soutiennent une mandorle ornée de médaillons. Les corps des anges sont tournés vers l'abside à l'est. Les lettres blanches « NE » et « TRIS » ou « CRIS » se détachent entre les médaillons (fig. 10). La mandorle devait abriter l'Agneau sur un fond vert. Le registre inférieur abrite trois saints. Leurs gestes indiquent qu'ils échangent entre eux. Le saint oriental, que l'inscription « TOMAS » identifie, paraît désigner

l'abside, peut-être le Christ en majesté (fig. 11). Les inscriptions des deux autres saints sont trop lacunaires pour les identifier. En face, ne subsiste qu'un fragment de saint (fig. 6c). La moitié disparue devait reprendre symétriquement la disposition du côté nord. Cet agencement avec les anges portant l'agneau dans un médaillon et un registre inférieur dédié à l'hagiographie peint sur un berceau évoque les peintures du chœur de l'église Notre-Dame-du-Mont-Carmel à Areines (fig. 11).

Comme souvent dans les absides romanes, le Christ en majesté en occupe la place centrale (fig. 12). Les bandeaux qui forment sa mandorle constituent également le dossier de son trône. Ses pieds s'appuient sur un *scabellum* ce qui illustre le passage d'Isaïe (66 : 1) : « […] Le ciel est mon trône, et la terre mon marchepied […] ». La lettre « A » d'alpha inscrite à proximité de son visage devait être complétée du « O » ou « ω » d'oméga de l'autre côté (fig. 13). Les symboles du Tétramorphe entourent le Christ. Le taureau ailé émerge d'une nuée au sud en registre inférieur. Le lion de saint Marc, que l'inscription « MARCUS » identifie, lui fait pendant (fig. 13). Au-dessus, l'homme ailé de Matthieu présente un livre. La répartition des évangélistes répond à une tradition iconographique bien ancrée et se retrouve notamment dans les églises de Tavant, de Lignières, de Parçay-Meslay ou dans la chapelle de Plaincourault, pour ne citer que ces exemples (fig. 14). Les Théophanies de l'Apocalypse sont fréquemment représentées sur les absides romanes. Cependant, le Christ bénit généralement avec la main droite écartée de son buste alors qu'elle est ramenée devant sa poitrine dans l'église de Descartes. Ce choix iconographique se retrouve, par exemple, dans les chapelles de Saint-Plancard ou de Saint-Martin-de-Fenollar et dans l'église de Montgauch (fig. 14).

Technique

L'enduit, composé de sable de rivière jaune de granulométrie moyenne lié à la chaux aérienne, a directement été appliqué en couche unique d'une épaisseur qui varie de 3 à 4 cm sur les moellons. Il est revêtu d'une fine couche de peinture réalisée entièrement ou partiellement sur enduit frais. Il s'agirait donc d'une fresque ou d'une technique mixte, ce que confirme le travail en *pontate* (fig. 16, 17, 18).

Les lacunes dans l'enduit de la peinture de l'abside compliquent l'observation des raccords d'enduit. Toutefois, la *pontata* en partie inférieure indique que l'enduisage et la coloration s'effectuaient de haut en bas et presque indépendamment de l'iconographie puisque le raccord coupe le trône, le bas de la tunique du Christ et le taureau (fig. 16, 18).

Concernant la voûte en berceau de la travée droite, seul le côté septentrional a conservé sa peinture et un petit vestige au sud (fig. 7). Par conséquent, les *pontate* ne s'observent qu'au nord. La superposition de ces raccords indique que le surfaçage des enduits se faisait du sommet de la voûte vers le bas (fig. 17). Le procédé devait se répéter sur le côté sud de la voûte pour que deux équipes progressent simultanément sans se gêner.

Les incisions dans l'enduit encore frais ont permis de placer les grandes lignes et les éléments géométriques de la composition telle que les bandeaux de la mandorle du Christ de l'abside et du médaillon tenue par les anges du berceau ainsi que de délimiter les bandes du fond (fig. 16, 17, 18, 19).

La palette chromatique se compose de jaune, rouge, vert, bleu, noir et blanc avec de nombreuses nuances tels que le beige, rose, gris ainsi que rouge foncé et clair. Les peintres utilisent des pigments compatibles avec la fresque à savoir les terres naturelles et les ocres. Les analyses ont révélé l'emploi d'ocres rouges et jaunes, de charbon, de terre verte et de chaux[5]. Le dessin préparatoire, s'il y en a un, n'est pas visible. Le peintre commence par colorer les encadrements et les bandes du fond (fig. 20 : étape 1). Le reste du fond est laissé en réserve tout comme les figures. Il applique ensuite les aplats colorés des étoffes, des cheveux, des nimbes, de la mandorle et de la nuée en laissant les carnations en réserve, qu'il colore dans un deuxième temps (fig. 20 : étapes 2 et 3). Enfin, la pose des rehauts colorés gagne en opacité à mesure du phasage coloré. Les rehauts en transparence gris, rouges et blanc clair sont appliqués en premier (fig. 20 : étape 4). Les rehauts opaques sont appliqués en commençant par le jaune, rouge foncé, noirs et se terminent par les lumières en blanc (fig. 20 : étapes 5, 6, 7 et 8).

Analyses en laboratoire

BILLAULT V., Études Recherches Matériaux (E. R. M.), « Caractérisation d'enduits peints, Notre-Dame de La Haye, Descartes (37) », Poitiers, 2005.

[5] BILLAUT, 2005.

STYLE

Encadrement

Une double bande rouge et jaune soulignée d'un bandeau noir délimite les registres et sert d'encadrement sur les côtés. Ce type d'encadrement appartient au vocabulaire courant de la peinture romane.

Fond de scène

Les personnages du berceau se détachent des épaules jusqu'aux hanches d'un fond à trois bandes noires, jaune et rouge. Le reste du fond est blanc et laissé en réserve. Les inscriptions en noires s'en détachent. Elles sont rouges dans l'abside.

Drapés

Les drapés sont modelés à l'aide de trois couleurs : une couleur de fond, des rehauts sombres et des rehauts clairs. L'étoffe colle le buste et le renflement du ventre que soulignent des rehauts perpendiculaires au corps. Ce traitement des drapés est fréquent dans la peinture romane. La partie inférieure des tuniques est presque tendue, signalée par un galon raidi. Des traits droits la remplissent dans le cas de l'ange à droite avec une queue d'aronde fortement rehaussée de blanc sur l'ange de gauche (fig. 21). L'envolée de pan des manteaux se termine également en queue d'aronde. Un rehaut noir isole la cuisse auquel s'ajoutent des rehauts noirs qui viennent en souligner le galbe, doublés par des rehauts blancs. Des plis en V emboîtés sont dessinés entre les jambes. Les plis peuvent être qualifiés de calligraphiques, car peu naturalistes, multipliés à outrance et empreints d'une certaine rigidité.

Corps

Les silhouettes des anges flottent sans pondération dans des postures dansantes. Ils se caractérisent par de grandes mains aux doigts allongés. Le peintre dessine les lignes de la paume, les phalanges et le tendon du poignet en rouge clair (fig. 22). Le creux de la paume est ombré de ce rouge clair puis rehaussé de courts traits d'une couleur identique. Généralement, les peintres choisissent un des deux procédés pour la paume plutôt que de les combiner. Les lumières rehaussent les parties bombées et les muscles du poignet. L'attache de la cheville et la malléole sont signifiées par un rehaut rouge. Comme pour les mains, les lumières rehaussent discrètement les parties bombées.

Visages

Les personnages présentent un visage assez carré qu'encadre une chevelure épaisse et gonflée. Les oreilles, dont on ne voit que les lobes, sont placées au niveau des joues. Les grands yeux en amande se terminent en virgule. La grosse pupille noire se détache du blanc de l'œil. Au-dessus, les sourcils presque droits sont reliés à un nez épaté. Le rehaut rouge qui souligne la paupière supérieure et rejoint l'arête nasale est une spécificité de ce peintre. Les deux disques rouges qui servent à marquer les pommettes correspondent à une pratique picturale romane répandue. Les lèvres charnues à la dépression labio-nasale creusée sont dessinées à l'aide de rouge et de gris. Enfin, un rehaut blanc illumine le front en suivant le tracé des sourcils. Des traits droits parallèles à la mâchoire dessinent les plis du cou.

Épigraphie

Les inscriptions identifient les figures en étant placées directement dans le champ iconographique. Les traces de pinceau à la fin des jambages verticaux des lettres, par exemple pour les M de « TOMAS » et « MARCUS » indiquent qu'elles ont été tracées avec un geste libre et descendant (fig. 11, 13). Le peintre a ensuite tracé les empattements. L'ensemble des inscriptions du berceau et de l'abside présente une grande homogénéité.

Comparaisons

Entre les jambes, la succession de plis en V évoque le décor de Genneteil ou de Saint-Savin pour ne citer que ces exemples (fig. 21). La posture des pieds et la manière de représenter les orteils lorsque le pied est de profil évoquent ceux de la Cène de Rochecorbon et du Baptême du Christ de Genneteil (fig. 23). Les yeux, les pommettes, la bouche pincée et sinueuse et les mains aux longs doigts évoquent la peinture de l'église de Méobecq (fin du XIe — début du XIIe siècle, fig. 24). Les oreilles tombantes sont placées basses, au niveau des joues, comme à Montoire-sur-le-Loir (fig. 25). Les grands yeux en amande se terminent en virgule comme à Genneteil et Rochecorbon (fig. 25).

DATATION

Paul Deschamps et Marc Thibout soulignent que le « C » carré de l'inscription « MARCUS » de l'abside et le « M » oncial de saint Matthieu correspondent à une graphie du début du XIIe siècle[6]. Cécile Treffort ne s'oppose pas à cette datation[7]. En revanche, Bérénice Terrier-Fourmy attribue cet ensemble au milieu du XIIe siècle en s'appuyant sur une comparaison avec les peintures de Méobecq dans l'Indre[8].

Les peintures se trouvent dans le chevet construit au cours du XIIe siècle. La technique mixte issue de la fresque, qui a servi à réaliser le Christ en majesté et des saints s'emploie jusqu'au début du XIIIe siècle. Les encadrements et les fonds à bandes se rencontrent fréquemment dans les décors peints romans. L'absence de plis naturalistes au profit de plis calligraphiques permet de situer la réalisation du décor dans le XIIe siècle, entre celui de Saint-Savin à la fin du XIe et celui de Genneteil dans les années 1170-1180 (fig. 21). Les traits du visage évoquent également des peintures des XIe et XIIe siècles. L'épigraphie permet de resserrer la datation au début du XIIe siècle.

Campagne 3 : Calendrier, Adoration des mages

ICONOGRAPHIE

Un roi, reconnaissable à sa couronne, se tient dans l'angle nord du chœur (fig. 7). Vêtu d'un manteau jaune sur une tunique rouge, il lève sa main droite vers sa tête, en un geste d'allocution disparu. Devant lui, un autre personnage ne se remarque que par son manteau rouge et sa tunique jaune à croisillons rouges. Si la scène est actuellement très lacunaire, elle a heureusement fait l'objet d'un relevé à l'aquarelle par Marcel Nicaud en 1949[9] (fig. 26). Ainsi, le roi tenait un pot et s'adressait à un autre roi en face de lui qui paraît également tenir un objet. Devant, un troisième personnage se tenait agenouillé. L'emplacement de cette peinture, dans le chœur, et la présence d'au moins deux rois avec des offrandes et d'un troisième agenouillé évoque l'Adoration des mages. Le cycle devait se poursuivre avec des scènes de l'Enfance et se terminer en apothéose par la représentation d'un Christ en gloire dans l'abside qui dominerait l'ensemble.

[6] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115.
[7] TREFFORT, 2014, p. 85.
[8] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 60-61.
[9] NICAUD, relevé de peintures murales : motifs géométriques, Rois, Calendrier, aquarelle, 1949, n°019853, 1996/089 - Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

Un Calendrier peint souligne l'intrados de l'arc triomphal qui sépare la nef du chœur. Chaque mois s'inscrit dans un médaillon alternant contour gris et rouge (fig. 7). Seuls six des douze mois ornent cet intrados et quatre de ces six ont été conservés, à savoir : juin (lacunaire), juillet, août et septembre (lacunaire). Les six mois restants devaient donc se trouver sur les piédroits de l'arc. Nathalie Le Luel observe une disposition analogue dans les églises de Notre-Dame d'Allouis ou de Notre-Dame de Chemillé. Dans une moindre mesure, celles de Notre-Dame de Pritz à Laval et Saint-Martin de Lignières présentent cette particularité, mais le dépassement n'excède pas un mois de l'année rejeté de chaque côté, sous l'imposte de l'arc[10]. Nathalie Le Luel remarque également que le thème est fréquemment peint sur l'intrados de l'arc triomphal[11]. Selon l'auteure, le mouvement circulaire induit par la courbure de l'arc évoque la circularité du temps. En débordant sur les piédroits, les calendriers soutiennent l'arc triomphal comme si les travaux des mois étayaient symboliquement l'architecture[12].

TECHNIQUE

La couche picturale repose sur un enduit composé de sable de rivière avec une fine granulométrie et de chaux aérienne (fig. 8). L'épaisseur de l'enduit varie de 5 à 20mm. Les pigments sont liés à l'eau de chaux sur enduit sec selon la technique de la détrempe[13].

La palette chromatique se compose de deux nuances de rouge ainsi que du jaune, noir et blanc qui correspondent aux pigments à l'hématite pour certains rouges, ocre rouge, ocre jaune et au noir de charbon[14]. Le peintre commence par poser son dessin préparatoire en rouge clair pour tracer, par exemple, les traits du visage (fig. 27). Puis il colore les carnations et les aplats des cheveux, étoffes, objets et le jaune du blé. Il rehausse les aplats jaunes de rehauts rouge orangé et les aplats rouges d'un rehaut rouge plus foncé. Enfin, il dessine les contours, les visages et les plis à l'aide d'un épais cerne noir. Le fond blanc est laissé en réserve.

Analyses en laboratoire

BILLAULT V., Études Recherches Matériaux (E. R. M.), « Caractérisation d'enduits peints, Notre-Dame de La Haye, Descartes (37) », Poitiers, 2005.

[10] LE LUEL 2016, p. 207.
[11] LE LUEL 2016, p. 194.
[12] LE LUEL 2016, p. 207.
[13] Entreprise Lithos, 2005, p. 3.
[14] Entreprise Lithos, 2005, p. 3.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Les doubles bandes rouges et jaunes bordées de noir encadrent les mois du Calendrier le long de l'arc et l'angle du mur de l'Adoration des mages.

Les personnages et le blé se détachent d'un fond blanc laissé en réserve.

Drapés

Deux couleurs différentes servent à modeler les drapés. Lorsque l'aplat à rehausser est jaune, un trait rouge clair vient le creuser, rouge foncé si l'aplat est rouge. Ces épais rehauts rouges suivent globalement les traits du corps et les mouvements. Un vigoureux rehaut noir cerne l'ensemble. Le relevé de Nicaud témoigne de lumières appliquées le long du pan de la cape rouge du roi de l'Adoration et du personnage agenouillé (fig. 26). Les plis sont arrondis et presque absents sur les tuniques, contrairement aux manteaux.

Corps

Les silhouettes trapues, traitées avec maladresse, se caractérisent par des membres grêles pour un buste très développé qui porte une grosse tête. Dans le cas des mois du Calendrier, le peintre s'est difficilement adapté à la contrainte du cadre, car les parties du corps se réduisent à mesure que l'on approche des pieds. Le peintre met l'accent sur les visages et les mains qui tiennent les outils, c'est-à-dire sur l'expression et les actions effectuées à défaut d'harmonieuses proportions.

Visages

Les visages de profil des personnages du Calendrier se caractérisent par des yeux en amandes de grande taille et étirés vers les tempes (fig. 27). Les sourcils arqués remontent sur le front et s'épaississent vers les tempes. Le nez fort est presque aquilin. Enfin, les commissures des lèvres sont marquées par un trait noir, avec parfois un épais rehaut rouge pour dessiner le contour des lèvres. La bouche confère une expression mécontente à ces personnages. Les cheveux, sans aucun mouvement, sont formés par un aplat rehaussé de raides traits noirs.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy ne propose pas de datation pour ces peintures et précise qu'elles sont probablement plus tardives que la campagne précédente, ou alors qu'elles sont l'œuvre d'un peintre moins habile[15].

Les peintures décorent le chevet construit au cours du XIIe siècle. Les encadrements, composés de bandes doubles, se retrouvent fréquemment à la période romane, mais ne disparaissent pas pour autant du vocabulaire ornemental les siècles suivants. L'abandon du modelé à trois nuances d'une même couleur sur les vêtements permet d'attribuer cette peinture au XIIIe siècle. En revanche, l'utilisation de lumières pour souligner les bords et quelques plis des capes incitent à ne pas trop s'avancer dans le XIIIe siècle. L'absence totale de modelé sur les visages et les corps, le vigoureux cerne noir sur l'ensemble du décor, la réduction de la plicature et l'importance donnée au dessin au profit de la couleur évoque la première campagne de décor de l'église d'Azay-le-Rideau, réalisée au début du XIIIe siècle (fig. 28). Enfin, le peintre utilise la même épaisseur de pinceau pour tracer les traits du visage et ses contours contrairement à la peinture gothique plus tardive pour laquelle se différencient les traits fins du visage et l'épais cerne. Le style de cette peinture correspond aux observations de Claudine Landry dans le Poitou : dans les premières décennies du XIIIe siècle que les peintures peuvent présenter à la fois des conventions graphiques romanes (frises, entablements), mais avec une simplification des drapés et du modelé ainsi qu'une recherche de naturalisme dans les proportions du corps[16].

Campagne 4 : Ange, saint Christophe

ICONOGRAPHIE

Les vestiges d'un saint Christophe subsistent sur le mur sud de la nef (fig. 9). L'Enfant bénissant et nimbé est juché sur les épaules du géant dont on ne distingue que la main qui tient un bâton. Le saint porte certainement l'Enfant pour traverser le cours d'eau puisque le peintre complète la scène avec de la végétation. L'immense saint peint dans la nef était destiné à être vu des fidèles pour les protéger de la mort sans recevoir les sacrements de l'Église.

Seule la partie inférieure gauche de la scène a été conservée sur le cul-de-four du chœur (fig. 29). Un personnage debout, les mains jointes en prière se tient au bord de la scène. Devant lui, un ange agenouillé aux ailes roses présente un phylactère avec des inscriptions effacées. Au

[15] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 61.
[16] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 184.

centre, les restes d'un Christ en gloire se reconnaissent grâce au fragment d'une mandorle rouge sur laquelle s'inscrit le pli d'un tissu banc avec un galon jaune.

TECHNIQUE

La couche picturale repose sur un enduit de chaux et de sable épais de quelques millimètres. Les pigments sont posés à sec selon la technique de la détrempe (fig. 9)[17]**.** La palette chromatique se limite aux jaune, rouge, blanc et noir, mais est habilement déclinée en beige, rose, rouge foncé, et trois nuances de gris pour la plicature des étoffes.

Le peintre commence par poser son dessin préparatoire en rouge clair (fig. 30). Il applique ensuite les carnations et les aplats colorés des étoffes. Il creuse les plis à l'aide de petits aplats gris clair pour colorer les ombres et dessine la plicature à l'aide de rehauts et de hachures en camaïeu de gris. Il colore le fond puis les encadrements avant de cerner l'ensemble d'un épais trait noir. Les motifs de fleurs réalisées à l'aide d'un pochoir sont appliqués sur le fond (fig. 31).

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande rouge et jaune bordée de noir délimite le cadre des scènes.

Le fond blanc laissé en réserve fait ressortir les personnages et les végétaux du saint Christophe. Dans l'abside, le fond peint en noir tanche fortement avec le blanc des fleurs semées au pochoir et les personnages.

Drapés

L'ange présente les plis les mieux conservés. Autour de son cou, les plis enroulés du col de sa tunique évoquent ceux du bandeau du saint Christophe peint dans l'église Saint-Serge d'Angers (dernier quart du XVe siècle, fig. 32). Des plis en cornet, fortement saillants, accompagnent le mouvement des bras de l'ange. Le peintre creuse les drapés par des dégradés de gris et quelques hachures en noir. Il cerne les contours d'un fin trait noir selon un procédé qui trouve son équivalant dans l'ancienne chapelle Saint-Gauthier de Lançon (milieu du XVe siècle) ou encore sur les peintures de Rigny-Ussé (campagne 2, seconde moitié du XVe siècle, fig. 32). Ces traits

[17] Entreprise Lithos, 2005, p. 5.

appuyés évoquent le traitement en grisaille qui donne un aspect sculptural à la peinture et rappellent certains vitraux réalisés dans la deuxième moitié du XVe siècle (fig. 32).

Comparaisons

La palette se restreint aux couleurs dites pauvres comme le blanc et les ocres. Un dégradé de gris, traité du noir au blanc, sert à modeler les savants drapés creusés. Ce traitement trouve son équivalent dans les peintures réalisées à partir du milieu du XVe jusqu'au XVIe siècle, par exemple à Lançon (milieu du XVe siècle), à Rigny-Ussé complété par des hachures (campagne 2, seconde moitié du XVe siècle), à Saint-Maurice-la-Clouère avec ajout de vert (premier quart du XVIe siècle), pour ne citer que ces exemples (fig. 32b, 33).

Datation

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne au XIVe siècle[18]. Cependant, la prédominance de la ligne qui dessine les contours et les drapés, le fond-écran de l'abside et son effet décoratif avec au moins un délicat motif de fleur au pochoir sont des procédés picturaux qui s'emploient à partir de la deuxième moitié du XVe siècle[19]. Claudine Landry-Delcroix remarque également que la peinture de cette époque renoue avec le système de bande horizontale héritée de l'art roman, qui se retrouve à Descartes. Ces éléments et les proximités dans le traitement des drapés avec Rigny-Ussé amènent à attribuer cette campagne à la deuxième moitié du XVe siècle.

[18] Terrier-Fourmy, 2002, p. 61.
[19] Landry-Delcroix, 2012, p. 202.

Figures



a : nef, intérieur, vue de l'ouest



b : nef, intérieur, vue de l'est

Fig. 1 : Photographies de la nef, intérieur, église Notre-Dame-de-la-Haye



Fig. 2 : Photographie de la croisée du transept et du chœur, intérieur



Fig. 3 : Photographies des murs nord et sud de la première travée droite du chœur, intérieur

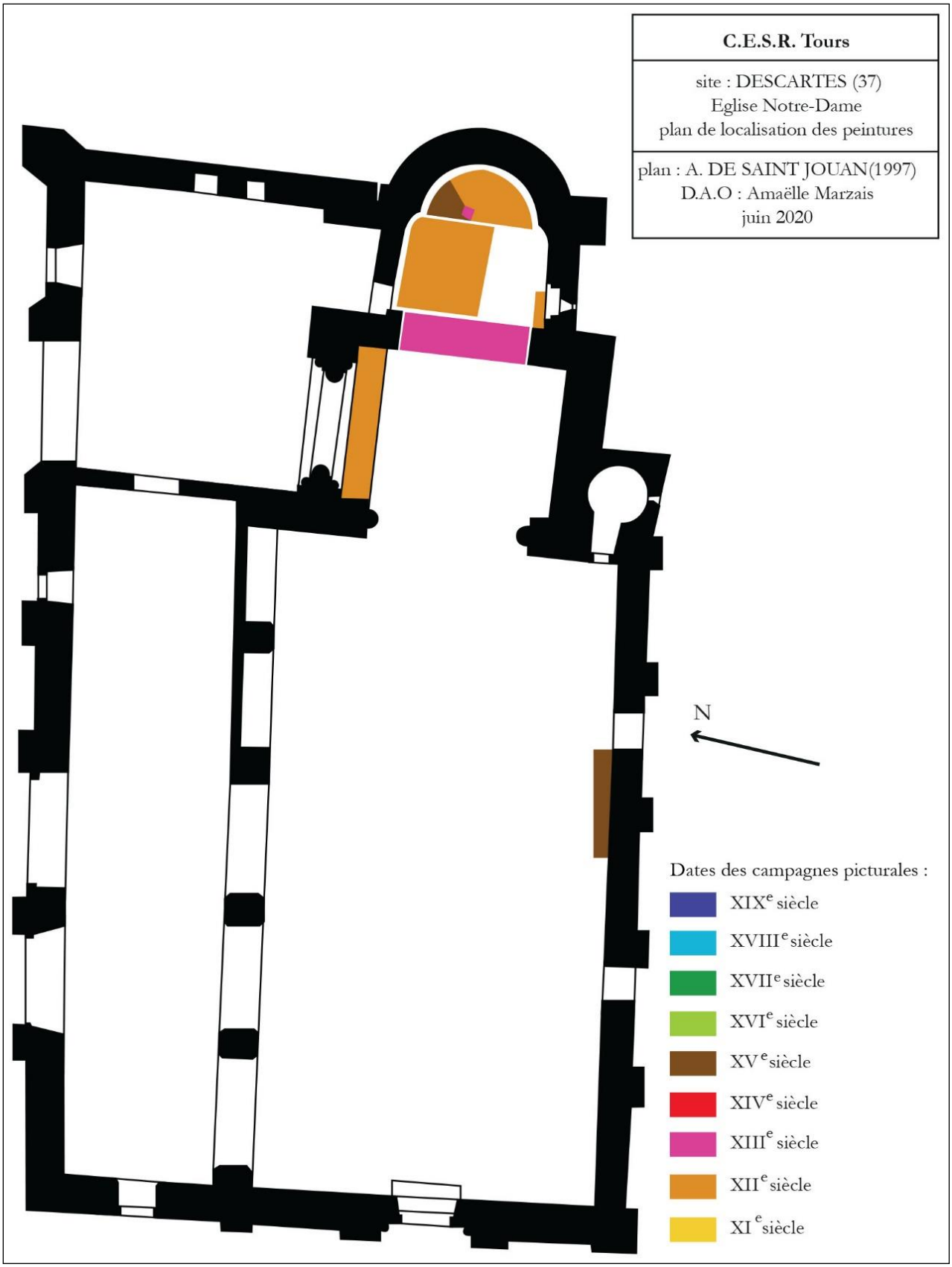


Fig. 4 : Plan avec localisation des peintures murales



a : lavabo



b : lion sculpté

Fig. 5 : Photographies de la peinture du lavabo et du lion sculpté (campagne 1), chevet

a : faux appareil (croisée du transept)
b : anges et cycle hagiographique (berceau, côté nord), Christ en majesté (abside)
c : cycle hagiographique (berceau, côté sud)

Fig. 6 : Photographies du faux appareil, des anges et du cycle hagiographique (campagne 2), croisée du transept et chevet



Fig. 7 : Photographies de l'Adoration des mages (?), du calendrier et du ruban plié (campagne 3), chevet



a : vestiges du Christ en majesté (ange, saint)

b : croix de consécration

c : saint Christophe portant l'Enfant

Fig. 8 : Photographies du Christ en majesté, d'une croix de consécration et de saint Christophe (campagne 4), chevet et nef



Fig. 9 : Photographie de la litre funéraire (campagne 5), chevet



Fig. 10 : Photographie du médaillon de l'agneau (campagne 2)



a : église Notre-Dame, Descartes (37)

b : église Notre-Dame-du-Mont-Carmel, Areines (41)
© CESCM-AVRIL

Fig. 11 : Planche comparative de la composition des anges portant l'agneau et du registre inférieur



Fig. 12 : Photographie de l'abside (campagnes 2, 3, 4)



Fig. 13 : Photographie d'une inscription de l'abside (campagne 2)



Fig. 14 : Planche comparative de la disposition des évangélistes autour du Christ

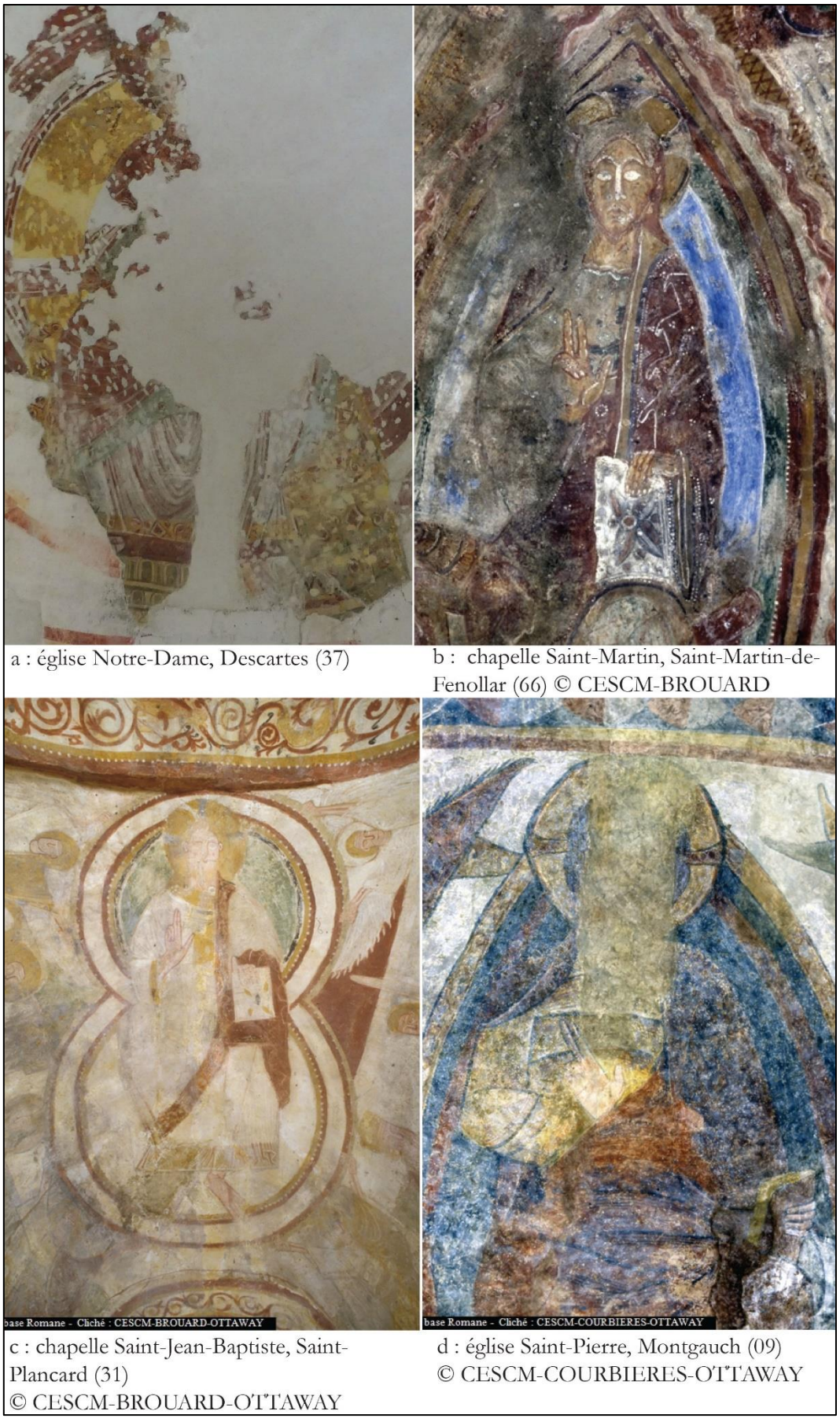


Fig. 15 : Planche comparative de la main droite du Christ



Fig. 16 : Relevé technologique des anges et photographie d'un raccord d'enduit horizontal (campagne 2)

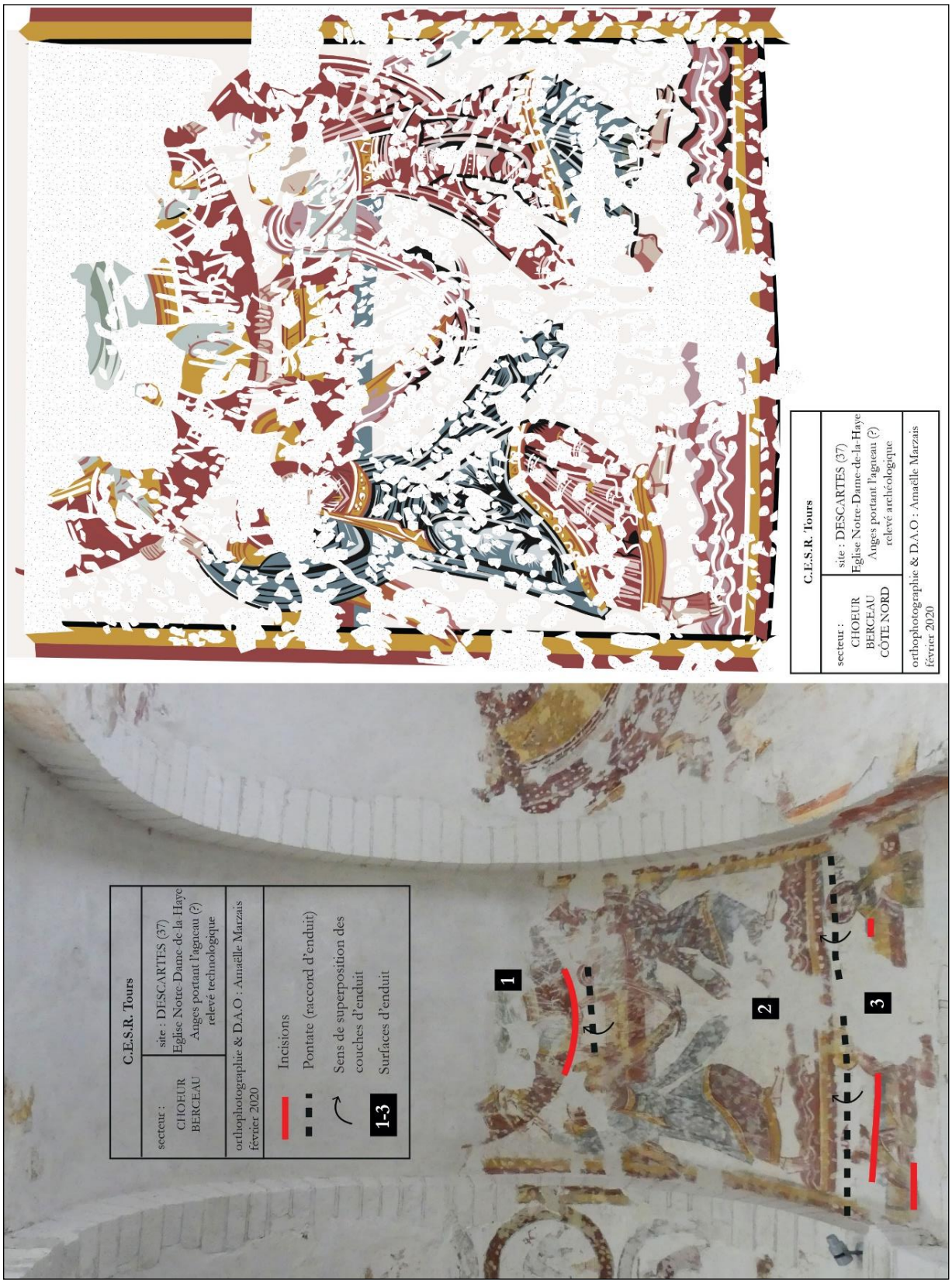


Fig. 17 : Relevé technologique du berceau et relevé archéologique des anges avec lacunes de peintures (campagne 2)

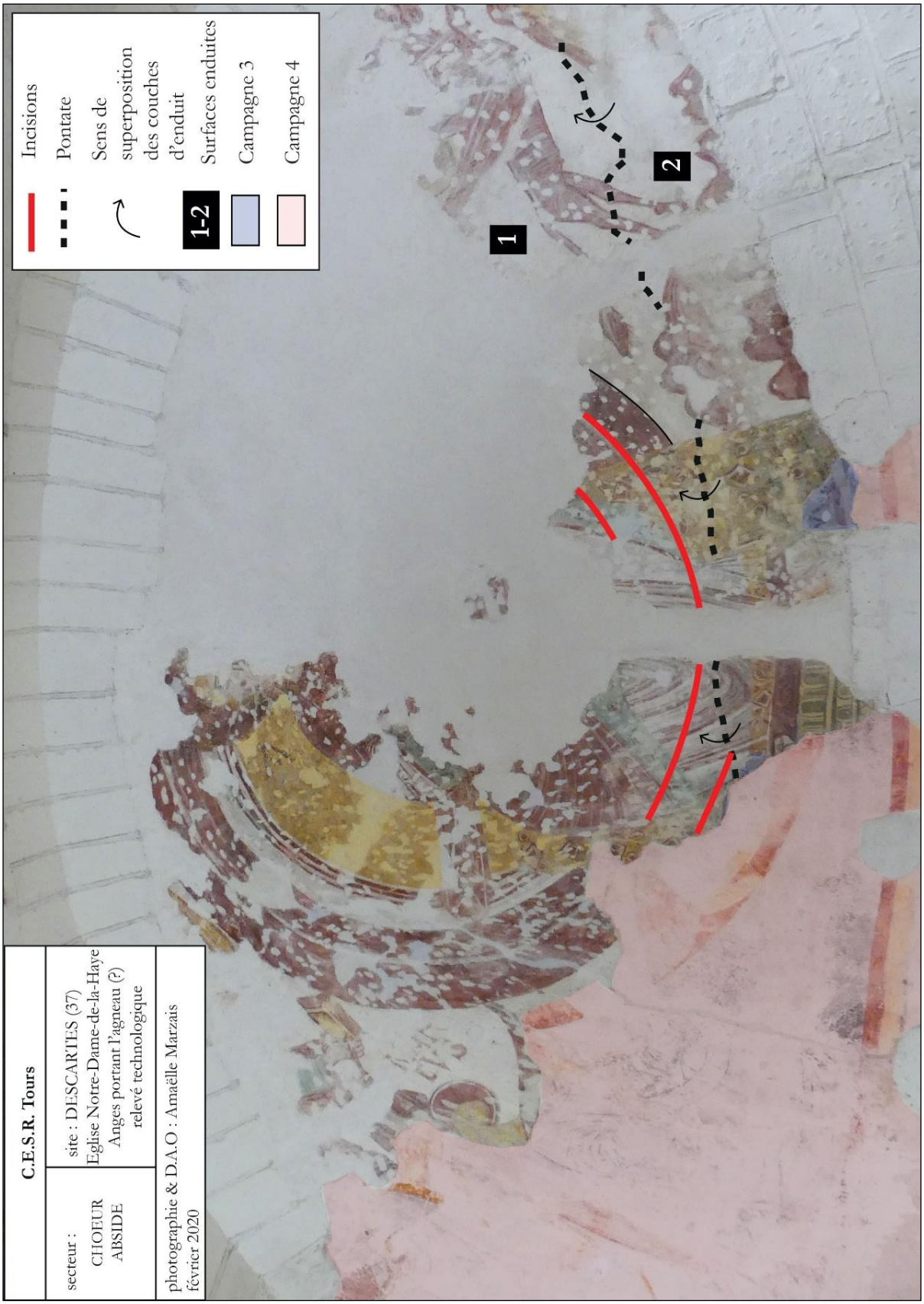


Fig. 18 : Relevé technologique du Christ en majesté, abside (campagne 2)



Fig. 19 : Photographie d'incisions, Christ en majesté, abside (campagne 2)

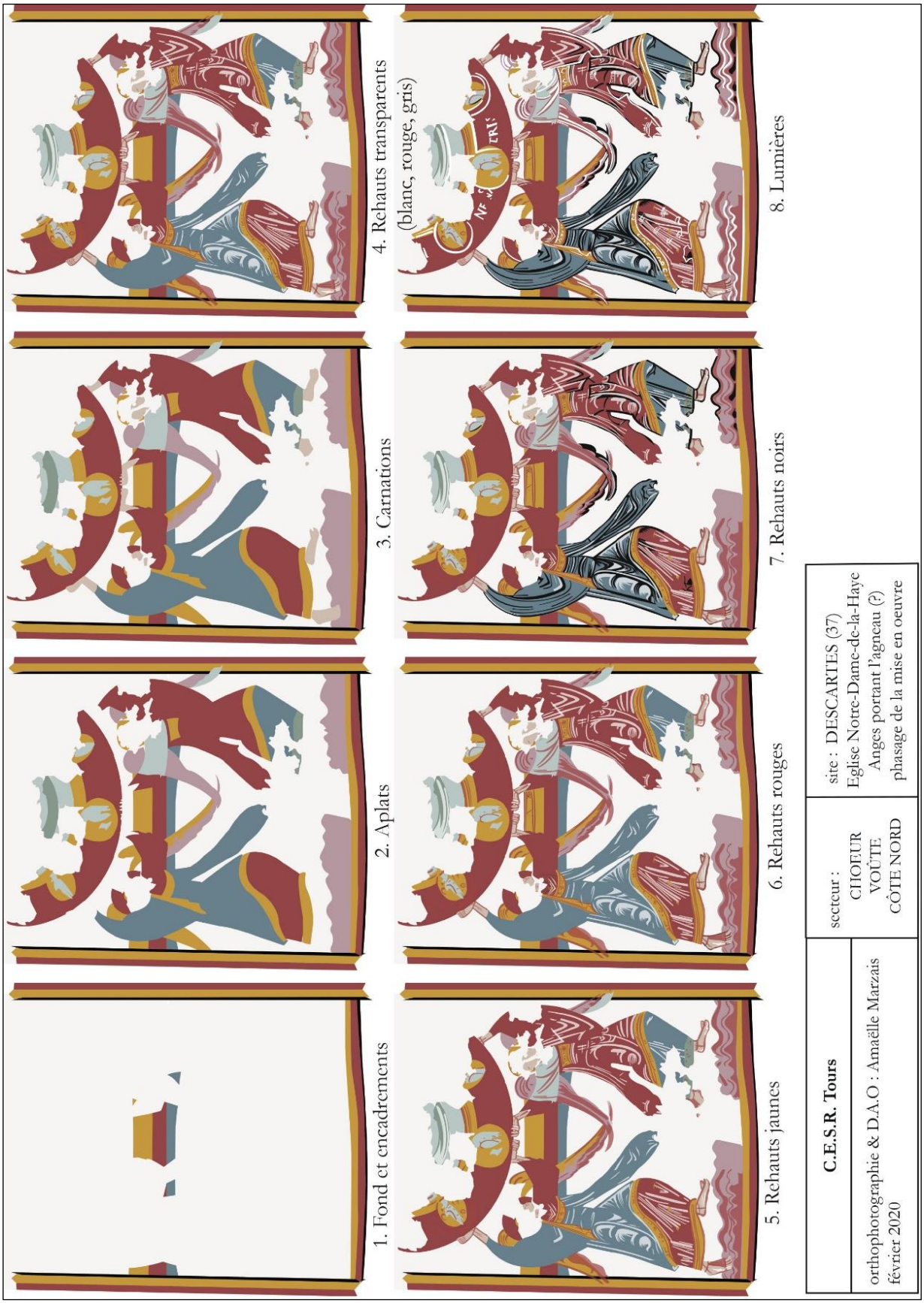


Fig. 20 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs des anges (campagne 2)



a : Anges, église Notre-Dame, Descartes (37)



b : Offrande de Caïn et d'Abel, nef, église Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86) © CESCM-BROUARD

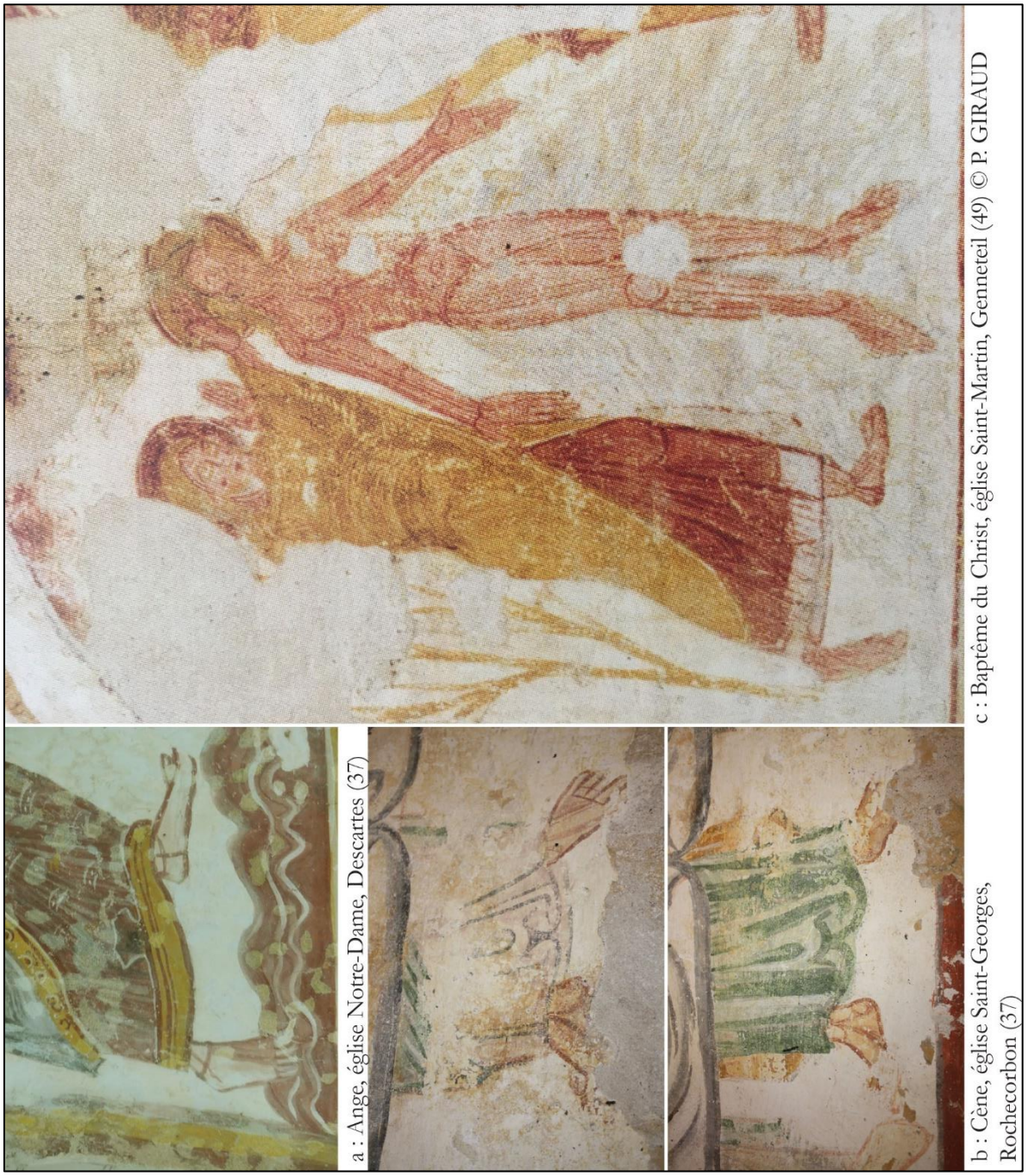


c : Saintes femmes, église Saint-Martin, Genneteil (49) © P. GIRAUD

Fig. 21 : Planche comparative des plis (campagne 2)



Fig. 22 : Photographies des mains (campagne 2)



a : Ange, église Notre-Dame, Descartes (37)

b : Cène, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

c : Baptême du Christ, église Saint-Martin, Genneteil (49) © P. GIRAUD

Fig. 23 : Planche comparative des pieds (campagne 2)



Fig. 24 : Photographie de saint Cyran, église Saint-Pierre, Méobecq (Indre) © CESCM-AVRIL



Fig. 25 : Planche comparative des visages (campagne 2)



a : Adoration des mages (?), photographie, 1951, P. HURAULT, M. H. 294 124

b : Adoration des mages (?), relevé, 1949, M. NICAUD, MAP, 1996/089 © Ministère de la Culture, MAP, diffusion RMN-GP

Fig. 26 : Photographie prise en 1951 de l'Adoration des mages et relevé aquarellé réalisé en 1959 (campagne 3)



Fig. 27 : Photographie du dessin préparatoire, Calendrier (campagne 3)



a : Calendrier, église Notre-Dame, Descartes (37)

b : Saint Michel, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau (37)

Fig. 28 : Planche comparative du style graphique (campagne 3)



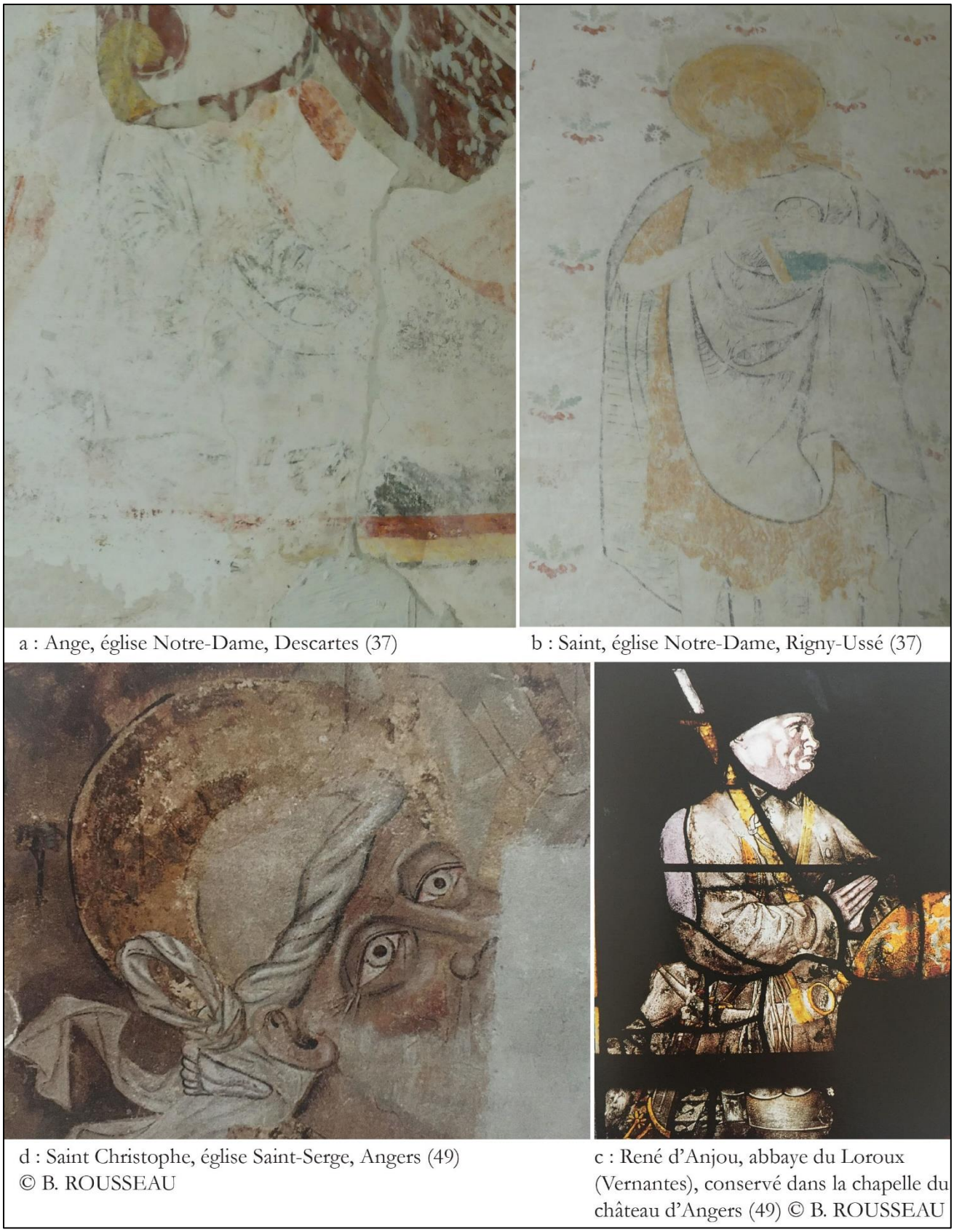
Fig. 29 : Photographie de l'ange (campagne 4), abside



Fig. 30 : Photographie du dessin préparatoire (campagne 4)



Fig. 31 : Photographie d'une fleur au pochoir (campagne 4)



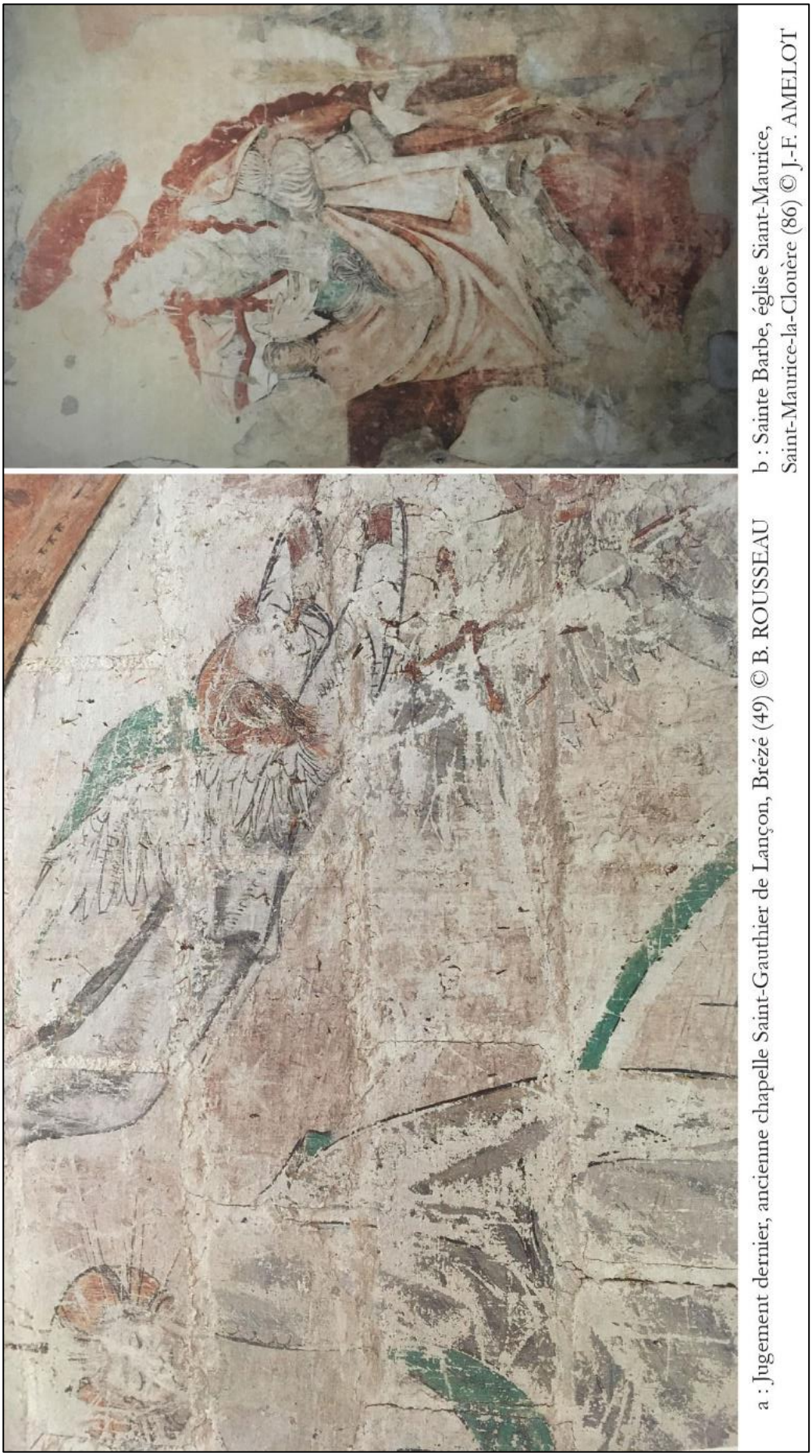
a : Ange, église Notre-Dame, Descartes (37)

b : Saint, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

d : Saint Christophe, église Saint-Serge, Angers (49) © B. ROUSSEAU

c : René d'Anjou, abbaye du Loroux (Vernantes), conservé dans la chapelle du château d'Angers (49) © B. ROUSSEAU

Fig. 32 : Planche comparative des plis (campagne 4)



a : Jugement dernier, ancienne chapelle Saint-Gauthier de Lançon, Brézé (49) © B. ROUSSEAU

b : Sainte Barbe, église Siant-Maurice, Saint-Maurice-la-Clouère (86) © J.-F. AMELOT

Fig. 33 : Planche comparative de la palette chromatique et des plis (campagne 4)

Lignières-de-Touraine (37)

Église Saint-Martin

Protection : église en totalité classée M. H. 01/07/2014

Historique

Le prieuré-cure de Lignières, dépendant de l'abbaye de Toussaints d'Angers, existait au moins depuis 1162, comme l'atteste la dîme de la paroisse donnée au prieur par le chevalier nommé Gautier Barbelais[1].

Architecture

La nef romane lambrissée débouche sur un chœur constitué d'une travée droite voûtée en berceau brisé et d'une abside en cul-de-four. De petites baies en plein cintre éclairent la nef et le chœur (fig. 1). La nef ouvre au sud sur un clocher. À l'intérieur, les murs sont couverts d'un faux parement du XIXe siècle. À l'extérieur, un enduit posé au XIXe siècle recouvre les moellons. Le plan de l'église, le faciès des baies et le type d'appareillage permettent d'attribuer la nef et le chœur aux XIe et XIIe siècles. Le bas-côté sud couvert de deux voûtes d'ogives avec liernes et tiercerons a été construit de part et d'autre du clocher au XVIe siècle (fig. 2). La façade occidentale ouvre sur les deux vaisseaux et se compose de deux pignons (fig. 1). Au nord, deux baies géminées et une porte en arc brisé soulignée par un cordon décorent la façade du XIIe siècle. Au sud, la façade du XVIe siècle se compose d'une porte encadrée de pilastres et d'un linteau droit à caissons surmontés d'une rosace.

Localisation

La première travée du chœur est décorée de peintures murales appartenant à une même campagne : un Calendrier sur l'intrados de l'arc triomphal séparant la nef du chœur, sur le berceau brisé de la travée droite des scènes figuratives de l'Ancien et du Nouveau Testament, une Parabole de Lazare et du Mauvais riche ainsi que des végétaux sur l'ébrasement de la baie du mur nord (fig. 1, 3, 4). Dans l'abside, le Christ en majesté surmonte Caïn et Abel peints dans

[1] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 61.

les ébrasements des baies du chevet (campagne 1, fig. 5). Un vestige de visage a été conservé dans l'abside et accompagnait probablement la pose d'un grand retable retiré par Brisacier (campagne 2, fig. 6). Brisacier réalise les frises ornementales et faux appareils du XIXe siècle des soubassements des murs du chœur ainsi que les mois de septembre, octobre et novembre du calendrier (campagne 3, fig. 7).

Rapport

Atelier de Restauration Reille-Taillefert, « Lignières-de-Touraine (Indre-et-Loire), église Saint-Martin : mémoire de restauration des peintures murales », Luxembourg, 2009, MAP 2009/13/8, n° 211-240, Charenton-le-Pont, 60p.

Source textuelle

QUINCARLET Edouard, « L'église de Lignières », *La semaine religieuse*, 1898, 33, ADIL, 76 PERU 6, p. 40-45.

Sources iconographiques

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), *Calendrier (avril, août)*, dessin, 22x16 cm, 1857, Df Tn 013a, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), *Calendrier (mars)*, calque au 1/3, 24,5 x20 cm, 1857, Df Tn 013b, SAT, Tours.

Bibliographie

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Excursion à Lignières, Villandry et Vallères », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, tome X, 1858, p. 38-42.

GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, « Lignières-de-Touraine. Restauration d'un important ensemble de peintures murales romanes », *Bulletin Monumental*, 167, n° 2, 2009, p. 168-169.

LE LUEL Nathalie, « Travailler la terre pour accéder au ciel : les calendriers peints au seuil du sanctuaire des églises romanes », FRAY Sébastien, MOREL David, *La terre à l'époque romane : exploitations, usages et représentations*, Actes du 24e colloque international d'art roman (Issoire, 17-19 octobre 2014), Issoire, Alliance Universitaire d'Auvergne, Aurillac, 2016, p. 193-215.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 67-68.

TREFFORT Cécile (dir.), *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, vol. 25, Paris, CNRS, 2014, p. 90-91.

ANGHEBEN Marcello, « Le cycle vétérotestamentaire de Lignières-de-Touraine », à paraître.

Restauration

Dans une publication de 1858, le comte de Galembert mentionne les peintures « récemment découvertes »[2] de l'église de Lignières-de-Touraine. Il les décrit et publie dans cet article les dessins des peintures qu'il a réalisées en 1857, dont les originaux sont conservés à la Société Archéologique de Touraine (fig. 8)[3]. Selon l'auteur, seuls les mois de mars, avril et août subsistent sur l'intrados de l'arc avec « leur nom écrit en caractères du XIIe siècle »[4]. Le comte de Galembert précise également les couleurs utilisées sur les deux dessins.

Concernant le berceau, dont les peintures n'ont pas fait l'objet de relevé, Galembert indique qu'une large bande décorative formée d'une double grecque aux couleurs vives — qui sont en réalités des peltes — partage la voûte en deux sections. Au-dessous, deux zones de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament s'étendent sur toute la largeur du chœur. Si la partie inférieure des tableaux est détruite, quelques sujets se reconnaissent grâce aux inscriptions[5]. Galembert fait quelques erreurs de lecture qui peuvent s'expliquer par l'état de conservation de la peinture, dont la restauration de 2009 lui a rendu sa lisibilité. Par exemple, au lieu de « DNS. DICIT. ADAM. VB/AVDIVI. DNE. VOCEM. TVAM. » qu'il lit sur le côté nord, il est écrit « DNE DIXIT. ADAM. VBI ES/AVDIVI. DNE. VOCEN / TVAN . […] » (fig. 9a). Puis plus bas, au-dessous d'une triple bordure Galembert retranscrit « PATER. HABRAHAM. MISERERE. /MEI. MITE. LAZARVM. VT. IMTINGAT./ DIGITVM. SVVM. IN. À […] VT. RE […] » au lieu de : « PATER. HABRAHAM/MISERERE. MEI. MTTE/ LAZARVM VT IN/ TINGAT . DIGITVM/SVVM. IN A[.]VA/VT REFR […]RET » (fig. 9b). Enfin, sur le côté sud de la voûte, il voit entre la tête de Jésus et celle de Satan : « VADE, SATANA. » qui peut être complété : « VADE. SATANAS » (fig. 9c).

Les peintures que voyait le comte de Galembert ont été masquées au XVIIIe siècle par un ciel étoilé sur la travée droite du chœur et une couronne d'anges dans l'abside, dont l'un des visages a été conservé comme témoin de cet état (fig. 6). La dégradation de ce décor laisse entrevoir les peintures romanes mentionnées par Galembert et que l'abbé Brisacier (1831-1923) entreprend

[2] BODIN, 1858, p. 38.
[3] Df Tn 013a et Df Tn 013b, Société Archéologique de Touraine, Tours.
[4] BODIN, 1858, p. 39.
[5] BODIN, 1858, p. 41.

de restaurer entre 1874 et 1877. Avant cette restauration, le chœur était décoré d'un retable du XVIIe ou du XVIIIe siècle qui obstruait l'une des baies et que l'abbé fait retirer[6]. La campagne picturale du XVIIIe siècle devait accompagner la pose de ce retable et couvrait le voûtement du chœur. Devant la difficulté engendrée par le retrait de cette couche[7], il semblerait que Brisacier ait fait le choix de la recouvrir de toiles marouflées dans l'abside sans procéder à un dégagement approfondi (fig. 10).

L'abbé Brisacier écrit dans une lettre adressée au chanoine Edouard Quincarlet que : « Ces peintures du chœur sont vraiment remarquables par ces scènes naïves et délicates que vous avez pu admirer et qui m'ont coûté des mois et des mois pour les découvrir sous cet épais badigeon et raviver par des glacis en respectant fidèlement les teintes »[8]. La comparaison entre les peintures de Brisacier et les peintures médiévales permet de constater que l'ecclésiastique n'a pas respecté si fidèlement les teintes (fig. 11). À titre d'exemple, l'abbé peint le fond en bleu alors qu'il était blanc. Il dégage les dix scènes de l'arc triomphal dont trois seulement étaient visibles par Galembert (mars, avril, mai), les mois de janvier et décembre étant manquants (fig. 12).

Nathalie Le Luel suppose que les mois de janvier et de décembre, qui devaient se développer sur les piédroits de l'arc, ont été détruits lors de la restauration de l'église en 1876, faisant place à des colonnes à chapiteau corinthien[9]. Mais, dans la lettre à Edouard Quincarlet, l'abbé Brisacier écrit que l'espace devait manquer pour les représentations de Janvier et Décembre qui n'existent pas[10]. L'absence de ces deux moins ne semble pas être due à la restauration de 1876, mais pouvait être liée à un retrait antérieur ou n'avoir jamais été représenté, ce qui paraît peu probable. Après avoir dirigé le chantier, le peintre architecte qui avait suivi les cours des beaux-arts, fondé un atelier d'art chrétien, devient curé de la paroisse de Lignières de 1883 à 1903. Toutes les peintures décelées par le comte de Galembert ont disparu sous la réalisation à l'huile de Pierre Paul Brisacier[11].

Enfin, la dernière campagne de restauration entre juillet 2008 et mars 2009 par l'atelier Reille-Taillefert, qui ne devait consister qu'en un simple nettoyage des peintures du XIXe siècle, a

[6] QUINCARLET, 1898, p. 43.
[7] QUINCARLET, 1898, p. 44.
[8] QUINCARLET, 1898, p. 44.
[9] LE LUEL, 2016, p. 199.
[10] QUINCARLET, 1898, p. 44.
[11] REILLE-TAILLEFERT, rapport, 2009, p. 7.

permis de redécouvrir les peintures médiévales et de mesurer l'ampleur des repeints et réinterprétations de Brisacier. Sur le berceau, l'abbé avait fait ajouter des inscriptions et des feuillages pour masquer la nudité d'Adam et d'Ève (fig. 11). Il change le fond blanc au profit d'un ciel bleu. Sur le registre médian, Jésus assis sur une montagne tenait initialement un livre, disparu dans le repeint de Brisacier. Concernant le registre inférieur, le style (comme pour l'ensemble des peintures), les couleurs et même certains personnages — par exemple le vieil homme nimbé de rouge de la mort de Lazare était initialement un ange — ont été modifiés. Si l'iconographie a été généralement respectée, le style des peintures du XIIe siècle a laissé place à une manière néo-gothique partiellement dé restauré en 2009. Ce décor néo-gothique a été conservé et restauré sur les murs, car le décor sous-jacent était trop dégradé pour être mis au jour. Le calendrier peint sur l'intrados de l'arc triomphal a également été très retouché : le cavalier de mai avec un faucon de Brisacier redevient un chevalier tenant un étendard à côté de son cheval broutant (fig. 12). La posture et la faux du paysan de juin peint au XIIe ne sont pas exactement les mêmes que celle de Brisacier. Enfin, les cinq toiles marouflées de l'abside ont été déposées et sont conservées dans le vaisseau sud de l'église.

Campagne 1 : Calendrier, Parabole de Lazare, Tentations du Christ, Christ en majesté

ICONOGRAPHIE

Sur le Calendrier des travaux de l'année peint sur l'intrados de l'arc triomphal, le paysan du mois de février se chauffe devant l'âtre assis sur un tabouret (fig. 12b). Celui de mars taille une vigne avec une serpe à talon sur le dos. La vigne est cultivée en hautain et grimpe le long d'un tuteur selon une technique qui se développe au Moyen Âge[12]. Avril correspond à un modèle iconographique répandu avec un jeune homme tenant des feuillages ou des fleurs. Mai est figuré sous les traits d'un chevalier qui porte un étendard et se tient à côté de son cheval qui broute. Un motif comparable se trouve sur le Calendrier de l'église Notre-Dame du Vieux Pouzauges (fig. 13)[13]. Les représentations des mois suivants correspondent à une tradition iconographique bien établie : le paysan de juin, couvert d'un chapeau de paille pour se protéger du soleil, fauche les blés. Celui de juillet moissonne avec une faucille et porte également un chapeau. Enfin, celui d'août bat les blés avec son fléau (fig. 12b). Les mois de décembre et janvier manquent.

[12] POINTEREAU, 2007, p. 4.

[13] Calendrier (Mai), première moitié du XIIIe siècle, nef, église Notre-Dame, Vieux Pouzauges (Vendée).

Retrouver cette image à la jonction entre la nef et le chœur montre l'importance de ce thème iconographique. Il exprime le reflet d'une réalité extérieure à l'espace ecclésial comme l'image du travail agricole. Il fait référence au châtiment divin infligé à Adam et à la nécessité du travail comme pénitence de l'homme pour obtenir le Salut. La Chute d'Adam et Ève renforce cette évocation, car leur rédemption se trouve dans le travail.

Un registre avec cinq scènes de la Genèse décore le côté nord du berceau (fig. 21). Elles se lisent de la droite vers la gauche soit de l'est vers l'ouest. Le cycle commence par la Création d'Ève du flanc d'Adam, puis Adam et Ève sont au Paradis avec Dieu leur défendant de manger les fruits de l'arbre de la connaissance. Lors de la Tentation puis de la Chute, le serpent enroulé autour de l'arbre donne les fruits à Ève qui les tend à Adam. Dans la scène suivante, ils cachent leur nudité avec des feuillages et Dieu les réprimande. Adam rejette la faute sur Ève en la pointant de l'index et elle-même désigne le serpent (Genèse 3. 12-13), ce qui n'est pas l'épisode de plus représenté. Enfin, couverts d'une peau de bête, ils sont expulsés du Paradis par un chérubin qui agite une épée ardente. Ce registre de scènes vétérotestamentaire autour de la Tentation fonctionne avec le registre en face, côté sud, relatant les Tentations du Christ (fig. 15, 16).

Comme pour l'autre registre, les quatre scènes se lisent d'est en ouest selon l'Evangile de Matthieu (4, 1-11). Après le Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste avec un ange tenant ses vêtements, Jésus est tenté par le diable au désert. Dans la première scène, Jésus est assis sur un amas de pierres que le diable propose de changer en pain, puis il déplace le Christ en haut du temple avec un ange prêt à le rattraper s'il tombe. Enfin, il amène Jésus en haut d'une montagne. Celui-ci refuse toujours de renier son Dieu. Jésus tient un livre, dans les trois derniers épisodes, car il prononce des citations de l'Ancien Testament pour repousser le diable (Mt 4, 11)[14]. L'apôtre Paul établit l'analogie entre Adam et le Christ (Corinthiens 15, 45) : « L'Écriture ne déclare-t-elle pas : Le premier homme, Adam, devint un être vivant, doué de la vie naturelle ? Le dernier Adam est devenu, lui, un être qui, animé par l'Esprit, communique la vie ». Le théologien Irénée de Lyon (IIe siècle) dans son traité *Contre les hérésies* (livre V, 21,1) lit le récit évangélique des tentations comme la réplique inversée de celui de la Genèse : à la défaite d'Adam, qui se laisse tenter, répond la victoire du Christ sur le diable. Jean Chrysostome dans son *Homélie sur Matthieu* (IVe siècle) et Cyrille d'Alexandrie à travers son *Commentaire sur Luc* (IVe siècle) soulignent le parallèle antithétique qui s'opère dès la première tentation : le

[14] ANGHEBEN, 2003, p. 229.

Christ vainc le diable par son jeûne tandis qu'Adam cède en mangeant le fruit. Par la suite, les trois victoires du Christ sont présentées comme la réplique des trois tentations d'Adam. Ambroise de Milan (*Commentaire sur Luc*, IVe siècle), Hilaire de Poitiers (IVe siècle) et Grégoire le Grand (VIe siècle), insistent sur la similitude des situations et sur la différence des réactions d'Adam et du Christ. Pour Jean Cassien (*Conférences*, livre V, Ve siècle) les paroles du diable dans l'Evangile font écho à celles du serpent dans la Genèse[15]. La triple Tentation préfigure la victoire du Christ au moment de la Résurrection et entretien un rapport inversé avec celui de la Chute[16].

L'analogie entre les deux Tentations est donc bien connue au Moyen Âge et explique cette disposition en deux registres se faisant face dans le chœur. Les tentations du Christ au désert sont donc un événement majeur dans l'histoire du salut. L'emplacement de la Faute d'Adam et Ève sur le mur nord du berceau n'est pas anodin, le nord est traditionnellement associé au péché et donc à la pénitence alors que les Victoires du Christ sur le diable sont généralement peintes au sud, synonyme de lumière. Les scènes se lisent de l'est vers l'ouest, donc de l'abside vers la nef en débutant par la Création et se terminant par la Chute. Adam et Ève punis sont poussés par le séraphin hors du chœur et de l'espace sacré. Le sens de lecture est identique pour les Tentations du Christ qui rejette, scène après scène, le Diable vers la nef, hors du sanctuaire.

Dans la littérature exégétique médiévale, notamment les *Moralia in Job* de Grégoire le Grand (532-604), la scène de la Genèse qui est typiquement liée à la résurrection de Lazare est celle où Adam et Ève se cachent[17]. Dans son *Commentaire sur Jean*, Augustin (354-430) compare la question du Christ aux sœurs de Lazare : « Où l'avez-vous mis ? » (Jean XI, 34), à l'appel de Dieu à Adam dans sa cachette : « Adam, où es-tu ? » (Genèse III, 9)[18]. Le portail sculpté de la cathédrale d'Autun, comme le cycle peint à Lignières, combine la Résurrection de Lazare sur le tympan avec la Faute d'Adam et d'Ève sur le linteau. Otto Werckmeister lit ce programme comme une allégorie de la confession, qui est un acte décisif de la pénitence[19]. La Tentation du Christ est un modèle de pénitence et c'est sur l'exemple de son jeûne de quarante jours que l'Église a instauré le carême[20]. Lors des Tentations, le Christ récapitule l'histoire de

[15] GUINOT, 2005, p. 63.
[16] ANGHEBEN, 2003, p. 233.
[17] WERCKMEISTER, 1972, p. 12.
[18] WERCKMEISTER, 1972, p. 15.
[19] WERCKMEISTER, 1972, p. 16.
[20] ANGHEBEN, 2003, p. 236.

l'humanité, car Adam a été tenté par le même Diable, mais y a succombé. Ainsi et en repoussant le diable, le Christ rachète la faute commise par Adam. Sur la porte d'Hildesheim[21] et dans le manuscrit de Bamberg[22], le cycle de la Genèse comportant la vie d'Adam et Ève inclut également des épisodes de l'histoire de Caïn et Abel[23] comme à Lignières.

Les scènes du registre inférieur portant la Parabole de Lazare se lisent de la droite vers la gauche, c'est-à-dire de l'est vers l'ouest (fig. 14). Lazare vient mendier auprès du mauvais riche qui banquette au milieu de ses courtisans. Le pauvre s'appuie sur une béquille et tient une cliquette ou une crécelle destinée à attirer l'attention des passants selon un motif qui évoque le vitrail de la cathédrale de Bourges (début XIIIe siècle, fig. 17). Selon la tradition iconographique, un chien lèche les plaies du pauvre. Un serviteur s'adresse à Lazare sous le porche de la riche demeure, mais l'état de la peinture ne permet pas de savoir s'il le chasse ou lui donne des miettes. Le peintre respecte scrupuleusement l'Evangile de Luc (16, 19-30) en revêtant le riche de pourpre. Lazare meurt seul et pauvrement, mais il est accueilli par les anges qui supportent son âme matérialisée sous les traits d'un enfant nimbé de rouge. Le riche décède dans un lit à dais, entourés de ses courtisans aux traits caricaturaux et de sa femme. Un diable s'empare de l'âme tandis qu'un autre en vert se dissimule derrière la tenture à gauche. Enfin sur le dernier tableau Abraham trônant abrite l'âme de Lazare en son sein tandis que le riche brûle au milieu des flammes. Il lève les mains vers Abraham en signe de supplication, sa demande étant inscrite en lettres rouges : « PATER. HABRAHAM/MISERERE. MEI. MTTE/ LAZARVM VT IN/ TINGAT . DIGITVM/SVVM. IN A[.]VA/VT REFR […]RET. » soit : « Père Abraham, aie pitié de moi ! Envoie Lazare pour qu'il mette son doigt dans l'eau et rafraîchisse [ma langue] » [24]. Ces inscriptions sont les paroles du *Pater Abraham miserere mei*, une prière chantée pendant le carême : « *Pater Abraham miserere mei et mitte Lazarum, ut intinguat extremum digiti sui in aqua ut refrigeret linguam meam* ». La Parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche, uniquement rapportée par Luc, enseigne la destinée de l'âme après la mort, la véritable nature de l'enfer et l'importance du repentir. Ces épisodes résonnent particulièrement avec l'emplacement de cette peinture sur le côté nord, associé à la pénitence.

Dans l'abside, la mandorle du Christ en majesté forme le dossier de son trône (fig. 18a). Il tient un livre fermé posé sur sa cuisse gauche. Il esquisse un geste d'allocution de la main droite. Le

[21] Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testaments, bronze, porte de l'église Saint-Michel, 1015, Hildesheim.
[22] Manuscrit de Bamberg, Reicheneau, début du X^{le} siècle, Msc. Bibl. 140, Bibliothèque d'État de Bamberg.
[23] KESSLER, 1941, p. 23.
[24] TREFFORT, 2014, p. 90.

mouvement très dynamique de la manche déployée en coup de fouet dans le geste de bénédiction n'est pas la représentation la plus courante. Généralement la manche tombe vers le sol. Cependant, des exemples similaires se trouvent à Saint-Clément de Taüll (XIIe siècle) ou encore sur le Christ sculpté du portail sud de la cathédrale de Bourges (vers 1160), le mouvement étant matérialisé par une succession de plis en coquille (fig. 18b, c). Les quatre Vivants convergent vers le Christ (fig. 10b). De chaque côté, un ange bras levés en adoration accompagne un séraphin. Peinte sur le cul-de-four, la *Majestas domini* est la théophanie absidiale la plus récurrente du monde roman. À Lignières, alors que le séraphin de droite correspond à la description de la vision d'Isaïe (Is 6, 2-4), le concepteur fusionne deux êtres célestes pour l'ange de droite : le visage unique et les six ailes du séraphin avec les yeux ocellés sur les quatre ailes du chérubin[25]. Dans la majorité des théophanies catalanes et pyrénéennes, le séraphin se trouve à la droite du Christ[26], ce qui est bien le cas à Lignières. Située au-dessus de l'autel, la *Majestas domini* atteste la présence de Dieu dans l'église et la participation des anges au chant liturgique pour célébrer le sacrifice eucharistique[27].

Dans l'ensemble, le programme pictural du chœur illustre des épisodes de l'histoire du Salut avec les Tentations, Caïn et Abel et le rachat de l'humanité par le Christ. Comme le souligne Nathalie Le Luel, la dimension eucharistique s'ajoute à l'interprétation eschatologie, car l'importance donnée à la céréaliculture et à la viticulture dans les calendriers renvoie à la valeur symbolique du blé et du vin comme corps et sang du Christ. L'emplacement de la peinture au seuil du sanctuaire rappelle également le sacrifice de Jésus, entrant alors en relation étroite avec l'autel surmonté d'une théophanie[28]. De fait, le Calendrier évoque la viticulture et la céréaliculture, soit peut-être le corps et le sang du Christ, qui fonctionne également avec l'offrande de Caïn et Abel.

TECHNIQUE

La couche picturale du XIIe siècle repose sur un enduit lissé de chaux et de sable de granulométrie fine qui fait l'interface avec la maçonnerie. Le travail en *pontate* et en raccords d'enduit verticaux, ainsi que les incisions dans l'enduit frais de l'abside pour délimiter l'axe de symétrie et le contour de la mandorle incitent à penser qu'une partie de la peinture a été réalisée

[25] ANGHEBEN, 2008a, p. 57.
[26] ANGHEBEN, 2008a, p. 62.
[27] ANGHEBEN, 2008a, p. 72.
[28] LE LUEL, 2016, p. 209.

sur enduit frais (fig. 19, 20). Quelques repentirs au niveau des mains se remarquent entre le dessin préparatoire et la peinture achevée (fig. 21). Mais la disparition de certains rehauts rouges et blancs sur les personnages de l'abside indique qu'ils ont probablement été posés à sec avec ajout d'un liant. Il s'agit donc vraisemblablement d'une technique mixte. La plupart des rehauts noirs des peintures de la travée droite du chœur sont des repeints du XIXe siècle (fig. 22).

Le cycle de la travée droite se découpe en quatre registres avec une frise auxquels correspondent quatre *pontate* (fig. 20, 23). La superposition de ces raccords indique que le peintre a commencé par la frise de peltes (fig. 23, surface 1) au faîte du berceau brisé, car cette surface est recouverte par les plages d'enduit qui lui sont adjacentes (surfaces 2 et 2'). Les deux registres historiés d'Adam et Ève (surface 2) et les Tentations au désert (surface 2') ont ensuite été réalisés, probablement simultanément, car deux équipes pouvaient chacune peindre un registre sans se gêner. Les surfaces 3 et 3' recouvrent respectivement les plages 2 et 2' ce qui indique qu'elles ont été enduites après. L'organisation des *pontate* indique que les peintres commencent par le sommet de la voûte puis progressent latéralement de haut en bas. Les *pontate* respectent les registres des scènes peintes, ce qui induit une conception préalable du cycle puis sa mise en œuvre sur le mur. Dans l'abside, l'enduit assez dégradé et les conditions d'accès à la peinture ne permettent d'observer qu'un raccord d'enduit vertical qui épouse la forme de la mandorle. La surface sur laquelle est peint l'ange (surface 2) recouvre celle du Christ (surface 1) ce qui indique que le Christ est réalisé en premier. Le peintre peut ensuite organiser sa composition autour de ce personnage central. La mandorle et l'axe de symétrie qui la coupe verticalement en deux sont délimités à l'aide d'incisions dans l'enduit frais.

De nombreuses traces de truelle langue de chat utilisée lors du lissage de l'enduit de chaux se remarquent sur l'enduit des peintures du berceau[29]. Une ficelle tendue a certainement permis de tracer les cercles des nimbes ainsi que le cordeau pour les grandes lignes droites des encadrements.

La palette chromatique se compose de rouge, jaune, vert, bleu et blanc avec du beige pour les carnations. Le cerne brun-noir est un résidu des repeints de Brisacier. Pour les registres des Tentations du Christ au désert et d'Adam et Ève peints sur le berceau, le peintre commence par poser son dessin préparatoire en rouge avant de colorer les carnations puis les aplats des

[29] REILLE-TAILLEFERT, rapport, 2009, p. 21.

cheveux, ailes et étoffes en débutant par le jaune puis le rouge et enfin le vert et le blanc. La pose des encadrements intervient après la mise en couleur des figures. Le peintre colore le fond en blanc puis pose les inscriptions et les végétaux. Les carnations sont ombrées à l'aide du pseudo-*verdaccio* qui consiste à poser des rehauts verts sur certaines parties du visage (contour, paupières, sourcils, nez, lèvres, cou…) et du corps (fig. 24). Enfin, les rehauts blancs illuminent l'ensemble.

Dans l'abside, le peintre commence par inciser l'enduit pour délimiter la mandorle et l'axe principal de sa composition. Il pose ensuite son dessin préparatoire en rouge, dont subsiste un repentir de la main gauche du séraphin côté nord, la main devait être trop petite et trop décalée par rapport au reste du corps (fig. 21a ; fig. 25 : étape 1). Il place ensuite les carnations suivies des aplats colorés (jaune puis rouge et vert) avant de peindre le fond en blanc dont les traces de pinceaux plats épousent les figures (fig. 25 : étapes 2, 3 et 4). Enfin, le peintre pose les rehauts rouge sombre et le cerne de même couleur (fig. 25 : étape 5). Excepté les incisions dans l'enduit frais, le phasage de la mise en œuvre de la Parabole de Lazare et du Mauvais riche correspond à celui de l'abside.

L'utilisation du pseudo-*verdaccio* n'est pas vérifiable sur les visages de l'abside qui ont été entièrement redessinés lors de la restauration de 2009. Au-delà de cet aspect, l'ensemble montre une bonne cohérence technique, surtout dans la disposition des raccords d'enduit, ce qui incite à penser qu'il s'agit d'une même campagne.

Style

Encadrement

Les encadrements se composent de vagues rouges sur fond blanc, croisillons blancs sur fond rouge, bandes bicolores rouges et jaunes parfois ponctuées de perles blanches, peltes blanches sur fond de carrés rouges, jaunes et gris au sommet du berceau, rinceaux rouges avec fruits jaunes et enfin des rubans pliés rouges et blancs (fig. 26). Ces motifs appartiennent au vocabulaire roman.

Composition

Les deux registres supérieurs du berceau se répondent dans l'iconographique et dans la composition, même si cinq scènes constituent le registre d'Adam et Ève contre quatre pour celui des Tentations du Christ. Les postures des personnages et la végétation séparent les

scènes. Les têtes du Christ et du Christ logos rompent avec l'isocéphalie des autres personnages et traduisent plastiquement la hiérarchie divine. Les personnages se tiennent droits, tandis qu'Adam et Ève penchés en avant en signe d'affliction et les diables par l'agitation de leurs postures et ailes symbolisent le désordre qui s'oppose au calme des figures divines. Deux scènes sont presque identiques dans les postures, couleurs des vêtements du Christ et attitudes : la Tentation du Christ au désert et celle dans la montagne. Seul le chiasme formé par la couleur de la tête et des ailes du diable permet de les différencier. Les scènes du registre inférieur du berceau sont séparées par des éléments architecturés. Les deux scènes centrales présentent une composition très similaire qui accentue la mise en parallèle des deux morts. Le baldaquin du riche fait écho à la nuée de Lazare et le diable à l'ange. L'âme de Lazare forme une oblique, comme les corps des anges, et l'ensemble convergent vers la nuée. La seule rupture totale de la composition est le corps du diable qui se dirige vers le sol.

Comme pour la plupart des *Maiestates Domini*, la composition est symétrique. Les regards et les corps convergent vers le Christ au centre. Les proportions des personnages autour de la mandorle s'amoindrissent pour s'adapter à la forme de la gloire.

Fond de scène

Les fonds de scène sont blancs sur lesquels sont dessinés des végétaux, enrochements et inscriptions. Sur la parabole de Lazare, les personnages du banquet s'inscrivent dans une architecture à l'antique couverte d'un toit à volute. Le lit à dais du riche cerné de tentures et monté sur une estrade avec plusieurs couvertures paraît assez tardif, vers le XIVe siècle[30], mais peut être un vestige des repeints de Brisacier.

Drapés

Les drapés sont assez arrondis pour les manches et les pans de manteau revenant sur le bras, mais droits et rigides lorsque le tissu tombe au sol. Le bas des étoffes se termine en queue d'aronde. Des rehauts blancs soulignent les drapés creusés par une teinte plus foncée que celle de l'aplat. Pour la parabole de Lazare, les drapés des couvertures du lit se caractérisent par des plis en V entre deux plis droits et plats ou des plis en coquilles plus creux (fig. 27a). Les plis de la nappe répondent à la même graphie avec ajout de queues d'aronde assez rigides (fig. 27b). Les nobles sont revêtus d'une tunique près du corps à manches longues avec une cape agrafée

[30] ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 5.

sur l'épaule droite, costume courant de la noblesse avec chapeaux coniques ou plats. Un voile qui retombe sur les épaules et un gorget couvrent la tête du personnage féminin du banquet (fig. 27c). Le manteau d'Abel s'anime de plis ondoyants et en queue d'aronde. Un rehaut brun creuse les plis de la cape alors que des rehauts clairs éclairent les reliefs, mais l'ensemble paraît dater des repeints du XIXe siècle. Les plis marqués par des courbes perpendiculaires au buste de Caïn évoquent ceux de la période romane et semblent repris au XIXe siècle. Dans l'abside, le peintre dessine les drapés avec beaucoup de souplesse et d'arrondis ce qui confère une attitude assez dansante aux figures (fig. 27d). Les drapés sont modelés avec deux nuances, la couleur de l'aplat et un rehaut plus foncé. Quelques plis en V verts se remarquent sur la manche de la tunique jaune du séraphin ocellé (fig. 27e). Le Christ s'anime par des plis qui suivent le mouvement de son bras et qui sont tracés avec des gestes libres et rapides (fig. 27f).

Corps

Le peintre utilise le pseudo-*verdaccio* pour modeler l'ensemble des corps et des visages (fig. 28a, b). Il souligne les nombreux détails anatomiques des corps dénudés : clavicules, côtes, sternum et bas-ventre ainsi que de la musculature : biceps, cuisses et mollets. Les mains grandes et étroites sont terminées par des doigts arrondis sans phalanges. Le peintre dessine les séparations des éminences hypothénar et thénar.

Visages

Les visages sont généralement dessinés de trois quarts face. Ils se caractérisent par des yeux en amande dont les pupilles posées à sec ont disparu (fig. 29a). Seuls subsistent le blanc de l'œil et son contour en vert. Le nez droit est relié à des sourcils en vague qui se rejoignent. Un rehaut blanc épouse la forme des sourcils et le haut de l'arête nasale. Le peintre ne dessine que le creux des narines. Il marque le sillon labio-nasal et accentue fortement la dépression de ce sillon dans le dessin des lèvres. Deux petits traits marquent les commissures et la lèvre inférieure est dessinée. Sur le registre inférieur, les visages portent les stigmates des repeints du XIXe siècle. Celui d'Abraham, pour lequel il faut exclure tous les rehauts bruns au profit des rehauts verts, se caractérise par des sourcils arrondis reliés à un nez droit et des pommettes saillantes soulignées d'un trait vert (fig. 29b). Le visage de l'âme de Lazare recueilli par l'ange présente de grands yeux en amande terminés par une virgule (fig. 29c).

Épigraphie

Les inscriptions des deux registres du berceau proviennent de citations bibliques. L'écriture est mixte, composée de capitales et d'onciales très régulières avec un module droit, sans fioriture. La graphie correspond au XIIe siècle[31]. La création d'Adam est soulignée par cette inscription : « CREATOR / ADAN/EV [.] », à côté de l'arbre de vie : « DEVS » et lorsque Dieu cherche Adam : « DNE DIXIT. ADAM. VBI ES/AVDIVI. DNE. VOCEN/TVAN. ET/ABSCONDI ME. » (fig. 30a). Le registre en face porte les inscriptions suivantes, à droite de la scène du Baptême, au-dessus de la Tentation au Temple : « SI. FILIVS DEI. ES MITTE. TE. DEORSVM » et au-dessus de l'ange présentant ses vêtements au Christ « : "HIC. EST. FILIVS. MEVS/ DILECTVS . IN QVO/ MIHI COMPLACVI", avec la Tentation au désert "DIC VT LAPIDES. ISTI. PANES. FIANT" (fig. 30b). Les écritures identifiant les mois du Calendrier de l'arc triomphal présentent les mêmes caractéristiques graphiques et participent à l'unité de cette campagne picturale (fig. 30c). Le "A" de l'abside ressemble à ceux des deux registres supérieurs du berceau, mais avec un module particulièrement anguleux et un linteau débordant des branches (fig. 30d).

La graphie du Riche aux Enfers se distingue de celles des autres inscriptions du berceau par sa grande variété et une certaine recherche esthétique : par exemple la majorité des "A" ont des traverses redoublées, comme pour Abel et de nombreuses lettres présentent des extrémités fourchues[32] (fig. 30e, f).

Comparaisons

L'anatomie détaillée, dont chacun des éléments est isolé par un rehaut coloré, rappelle le traitement du buste du Sagittaire de la crypte de Tavant (fin du XIe-début du XIIe siècle, fig. 28c). Les rehauts blancs qui marquent les rides sur le front et autour des sourcils évoquent ceux des personnages de l'église de Saint-Denis-d'Anjou (milieu du XIIe siècle, fig. 31b)[33]. Enfin, les longues jambes pour un buste court, le traitement anatomique fortement travaillé par la figuration de l'attache des chevilles ou de l'éminence thénar et hypothénar rappellent les

[31] Treffort, 2014, p. 90-91.
[32] Treffort, 2014, p. 90.
[33] Déposition de croix, milieu du XIIe siècle, nef (arc triomphal), ancienne église paroissiale Saint-Pierre, Saint-Denis-d'Anjou (Mayenne).

peintures de Poncé-sur-le-Loir[34] (fig. 32b). L'utilisation du pseudo-*verdaccio* est connue en Bourgogne au XIIe siècle[35] et au moins jusqu'au début du XIIIe siècle dans l'église de Pouzauges en Vendée (fig. 31c). Concernant le Christ de l'abside, la manière de faire s'envoler la manche du Christ rappelle la peinture de Taüll et la sculpture de Bourges (fig. 18).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy situe l'exécution de ces peintures à la charnière du XIIe et du XIIIe siècle en s'appuyant sur le vocabulaire décoratif et les drapés, mais les peintures étaient encore entièrement recouvertes des repeints du XIXe siècle[36]. Leur retrait pendant la restauration de 2009 a amené Cécile Treffort à attribuer cet ensemble au XIIe siècle grâce à l'étude épigraphique[37].

À Lignières-de-Touraine, le décor peint a été exécuté au cours du XIIe siècle au plus tôt, date de construction du chevet qui abrite les peintures. L'épigraphie permet de situer la réalisation de ce décor au cours du XIIe siècle, ce que confirme l'emploi de la technique mixte issue de la fresque et du pseudo-*verdaccio*. Les peintres emploient des conventions romanes comme les encadrements, le modelé des figures avec trois couleurs, la plicature et le traitement anguleux des queues d'aronde ainsi que la forme des yeux (fig. 33b). Toutefois, le nombre de rehauts colorés diminue sur les figures, ce qui permet de resserrer la datation entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle.

Les nombreux repeints encore présents de l'abbé Brisacier compliquent la datation du registre inférieur (Lazare). Néanmoins, il présente des proximités techniques avec le reste du berceau dans l'emploi de la technique mixte, l'emplacement de la *pontata* au-dessus des têtes et l'utilisation du pseudo-*verdaccio*. Elle serait contemporaine du reste du berceau attribué au deuxième et troisième quart du XIIe siècle. Néanmoins les différences épigraphiques avec le reste du berceau laissent envisager la présence d'autre atelier ou d'une autre main ayant œuvré sur cette campagne.

[34] Saint Pierre et les Élus, 1160-1170, nef, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (Mayenne).
[35] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[36] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 67-68.
[37] TREFFORT, 2014, p. 91.

La construction du chœur intervenant au XIIe siècle, l'attribution de cette campagne picturale à cette période et l'absence de décor sous-jacent incite à penser que l'exécution de ces peintures pourrait suivre de près la fin du chantier de construction.

UNE CAMPAGNE, PLUSIEURS MAINS

La stratigraphie des peintures comme étant le premier décor, l'homogénéité de la palette chromatique et l'utilisation systématique de la technique mixte, tendent à confirmer que l'ensemble peint est contemporain. En revanche, les différences de traitement incitent à penser que plusieurs peintres ont œuvré de concert.

L'utilisation du pseudo-*verdaccio* ne se trouve que sur les scènes du berceau. Le visage de Lazare est modelé à l'aide de vert masqué sur les autres visages par les résidus des repeints du XIXe siècle incitent à la prudence. Des rehauts rouges modèlent le reste des peintures (Calendrier, *Majestas Domini*, Caïn et Abel) sachant qu'elles présentent encore de nombreux résidus du XIXe siècle.

Les personnages du Calendrier et de la *Majestas Domini* présentent des plis assez arrondis et souples, de même que ceux du registre de Lazare et des Tentations auxquels s'ajoutent des plis en queue d'aronde qui se retrouvent sur Abel. À ces plis s'ajoutent, sur le registre de Lazare, des plis en V et des plis en queue d'aronde très rigides qui se distinguent du reste de la production. Même si des points communs existent dans la plicature de l'ensemble du chœur, chaque unité peinte (Calendrier, les deux registres des Tentations, la parabole de Lazare, *Majestas Domini*, Caïn et Abel) présente des spécificités ou des combinaisons propres à chacune.

Enfin, le dernier caractère discriminant est l'épigraphie en regardant particulièrement les "A" présents sur l'ensemble des unités peintes. Les "A" du registre de Lazare présentent une graphie travaillée avec des traverses redoublées et des extrémités fourchues. Le "A" d'Abel y ressemble avec sa traverse redoublée, mais les extrémités au sommet du "A" ne sont pas fourchues et surtout le "E" est droit alors qu'il est arrondi pour le registre de Lazare. Deux personnes différentes pourraient donc avoir peint ces inscriptions. La graphie d'Abel est proche de celle du Calendrier, mais se différentie sur la traverse du "A". Le "A" est identique sur le Calendrier et la *Majestas Domini*. Enfin, les deux registres des Tentations présentent une graphie homogène.

Il résulte, en associant les arguments techniques et styliques que quatre mains ressortent : une pour les deux registres des Tentations (graphie, pseudo-*verdaccio*), une pour le Calendrier et une peut-être la *Majestas Domini* (graphie, plis, modelé), une pour le registre de Lazare et enfin une dernière pour Caïn et Abel avec une réserve pour ces deux derniers cas partiellement dissimulés sous les repeints du XIXe siècle.

Figures



Fig. 1 : Photographies de l'église Saint-Martin, Lignières-de-Touraine (intérieur et extérieur)

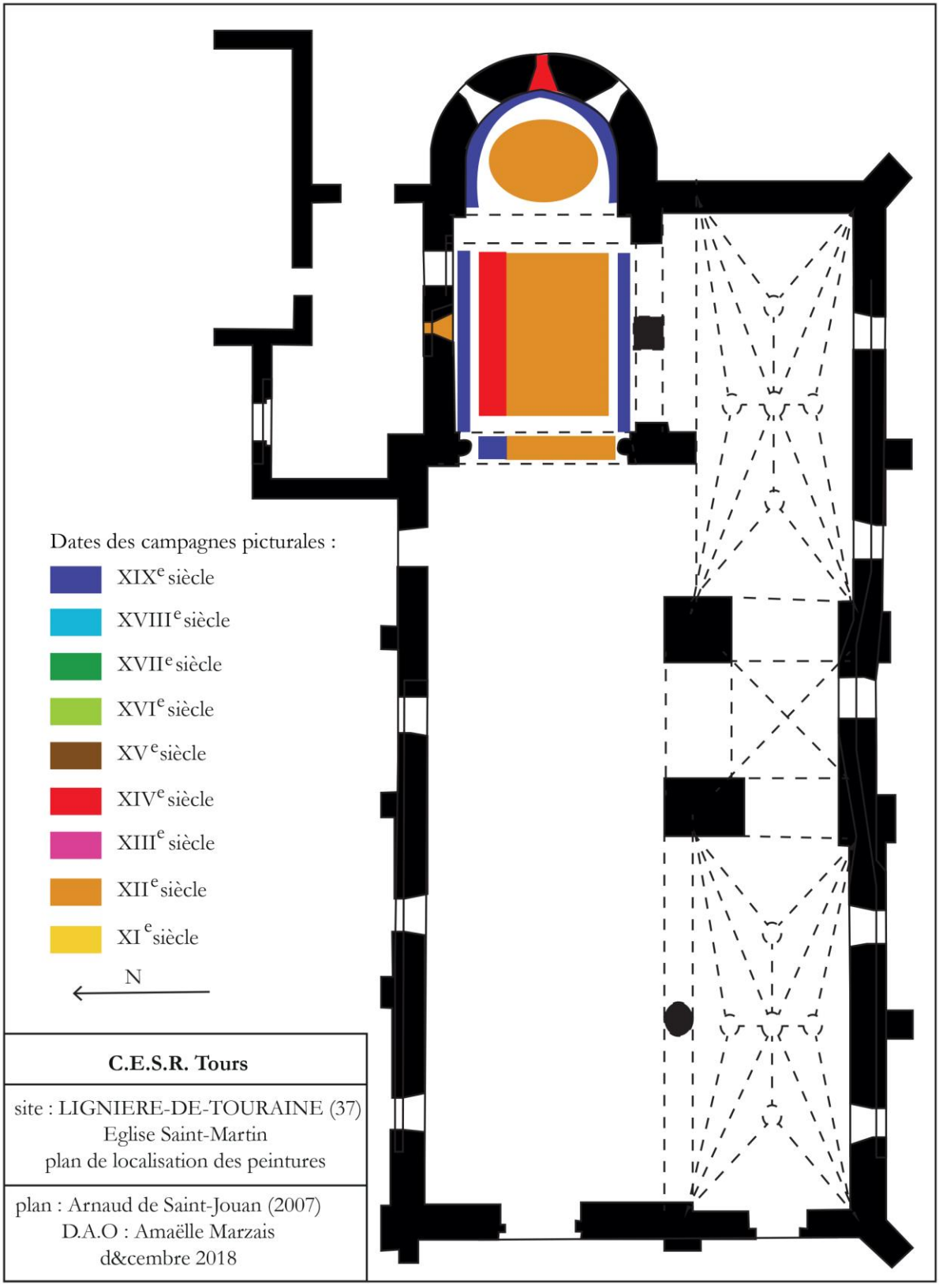


Fig. 2 : Plan de localisation des peintures murales



Fig. 3 : Photographie des peintures du chevet



Fig. 4 : Photographie des végétaux peints, ébrasement, baie nord, chevet



a : Photographie d'Abel, ébrasement nord b : Photographie de Caïn ébrasement sud

Fig. 5 : Photographies d'Abel et de Caïn, baie axiale, chevet



a : Photographie des peintures de l'abside avec localisation du visage du XVIIIe siècle b : Photographie du visage du XVIII [e]siècle

Fig. 6 : Photographies d'un vestige de la campagne du XVIIIe siècle dans l'abside



a : Photographie des repeins de Brisacier : frise des poissons et faux appareil, choeur

b : Photographies des repeins de Brisacier : mois de septembre, octobre et novembre, Calendrier, arc triomphal

c : Photographie des repeins de Brisacier : végétaux, arc triomphal

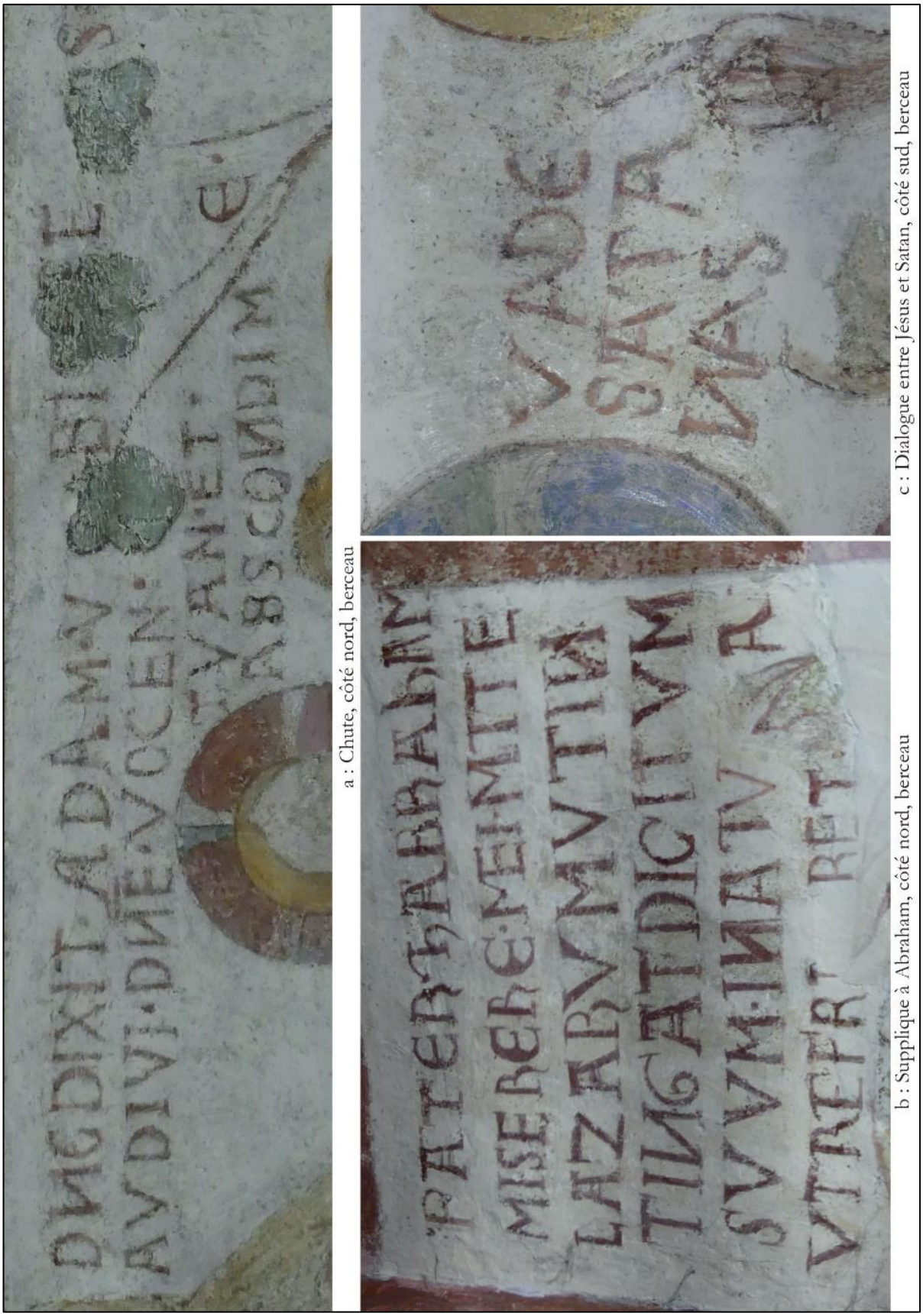
Fig. 7 : Photographies des repeints de Brisacier encore en place



a : GALEMBERT, dessin des mois d'avril et août, Df Tn 013a, SAT, Tours © G. Nocereau

b : GALEMBERT, dessin du mois de mars, Df Tn 013b, SAT, Tours © G. Nocereau

Fig. 8 : Relevés des peintures du Calendrier par le comte de Galembert



a : Chute, côté nord, berceau

b : Supplique à Abraham, côté nord, berceau

c : Dialogue entre Jésus et Satan, côté sud, berceau

Fig. 9 : Photographies de trois inscriptions du berceau



a : photographie de l'abside avec les repeints de Brisacier
© G. REILLE-TAILLEFERT

b : photographie de l'abside après la restauration de 2009

Fig. 10 : Photographies des peintures de l'abside avant et après restauration de 2009

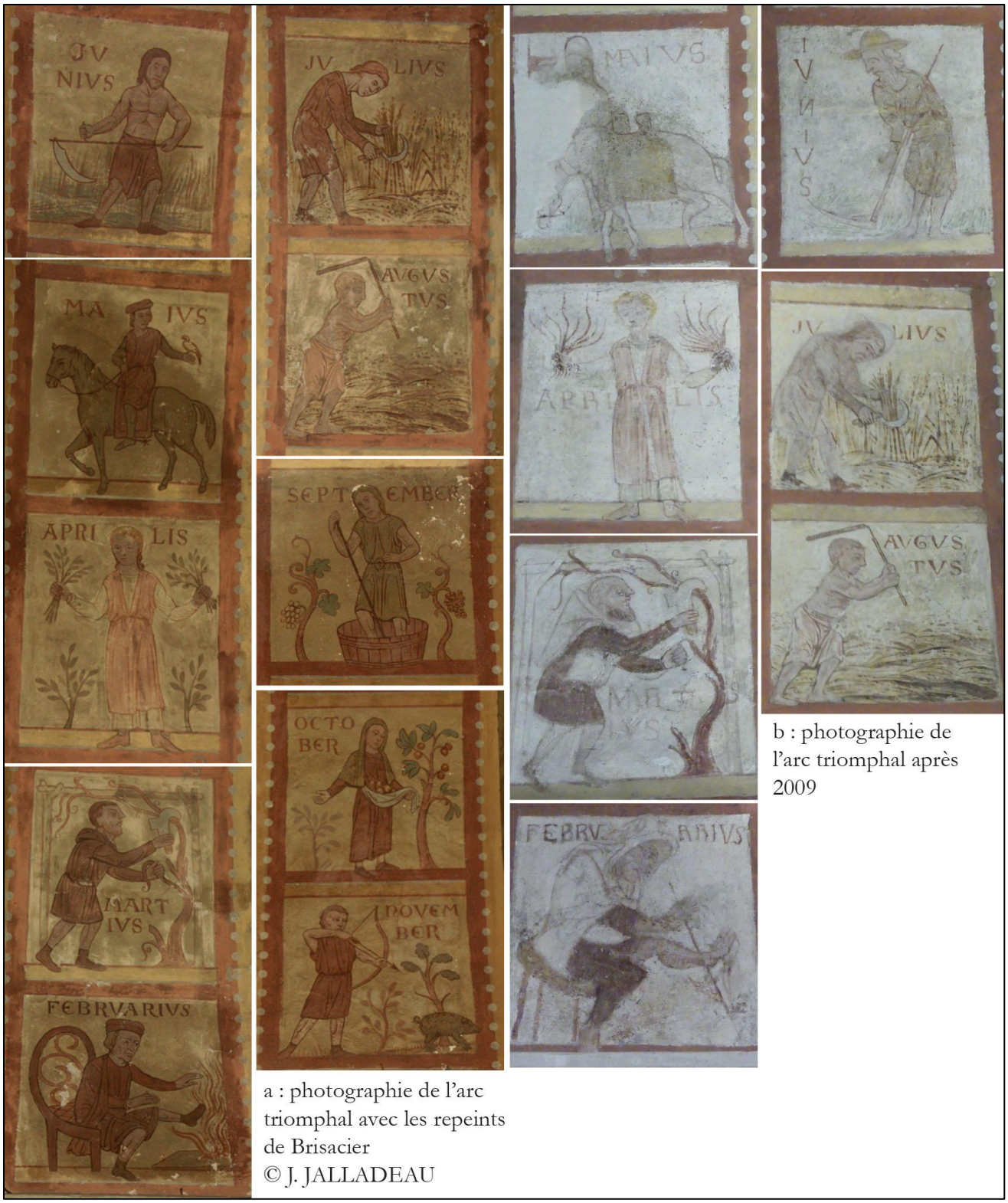


a : photographie du berceau avec les repeints de Brisacier © G. REILLE-TAILLEFERT



b : photographie du berceau après la restauration de 2009

Fig. 11 : Photographies des peintures du berceau avant et après restauration de 2009



a : photographie de l'arc triomphal avec les repeints de Brisacier
© J. JALLADEAU

b : photographie de l'arc triomphal après 2009

Fig. 12 : Photographies des peintures de l'arc triomphal avant et après restauration de 2009



Fig. 13 : Calendrier (mai), nef, église Notre-Dame, Vieux Pouzauges (85) © P. GIRAUD, Conseil régional des Pays de la Loire, inventaire général, 1995



Fig. 14 : Registres supérieur (Adam et Ève) et inférieur (Parabole de Lazare), berceau, côté nord, première travée du chevet



Fig. 15 : Photographie du faîte du berceau, chevet

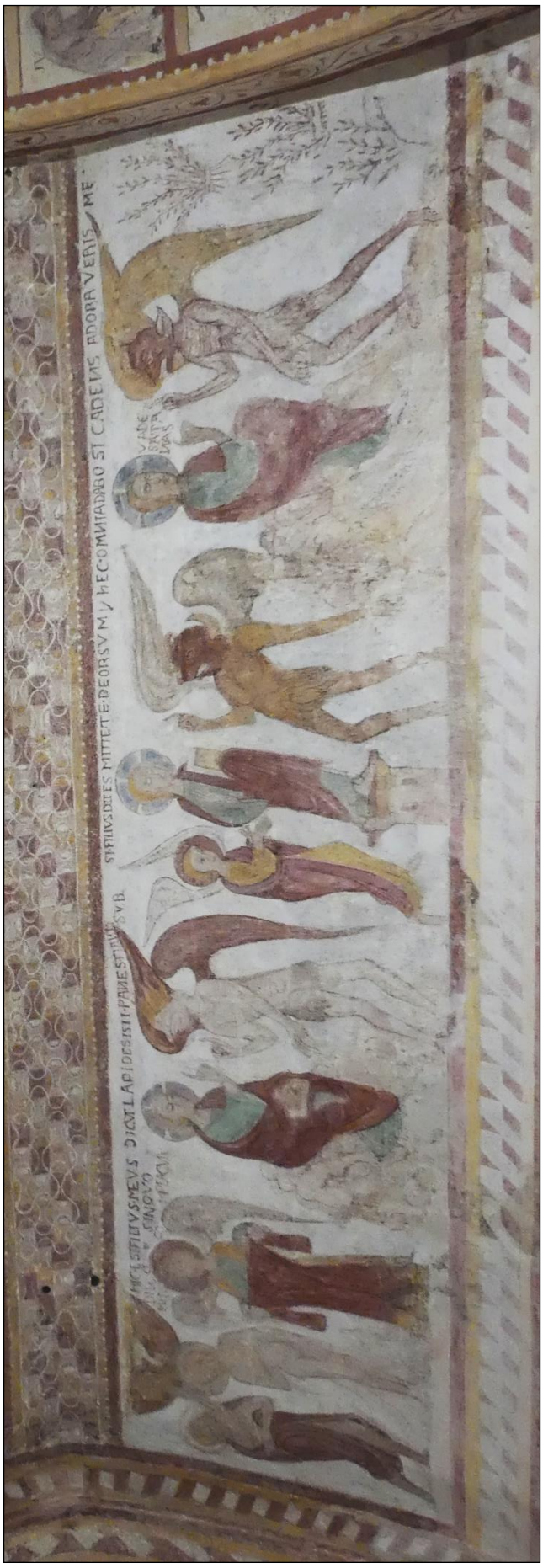


Fig. 16 : Photographie du registre supérieur (Tentations), berceau, côté sud, chevet

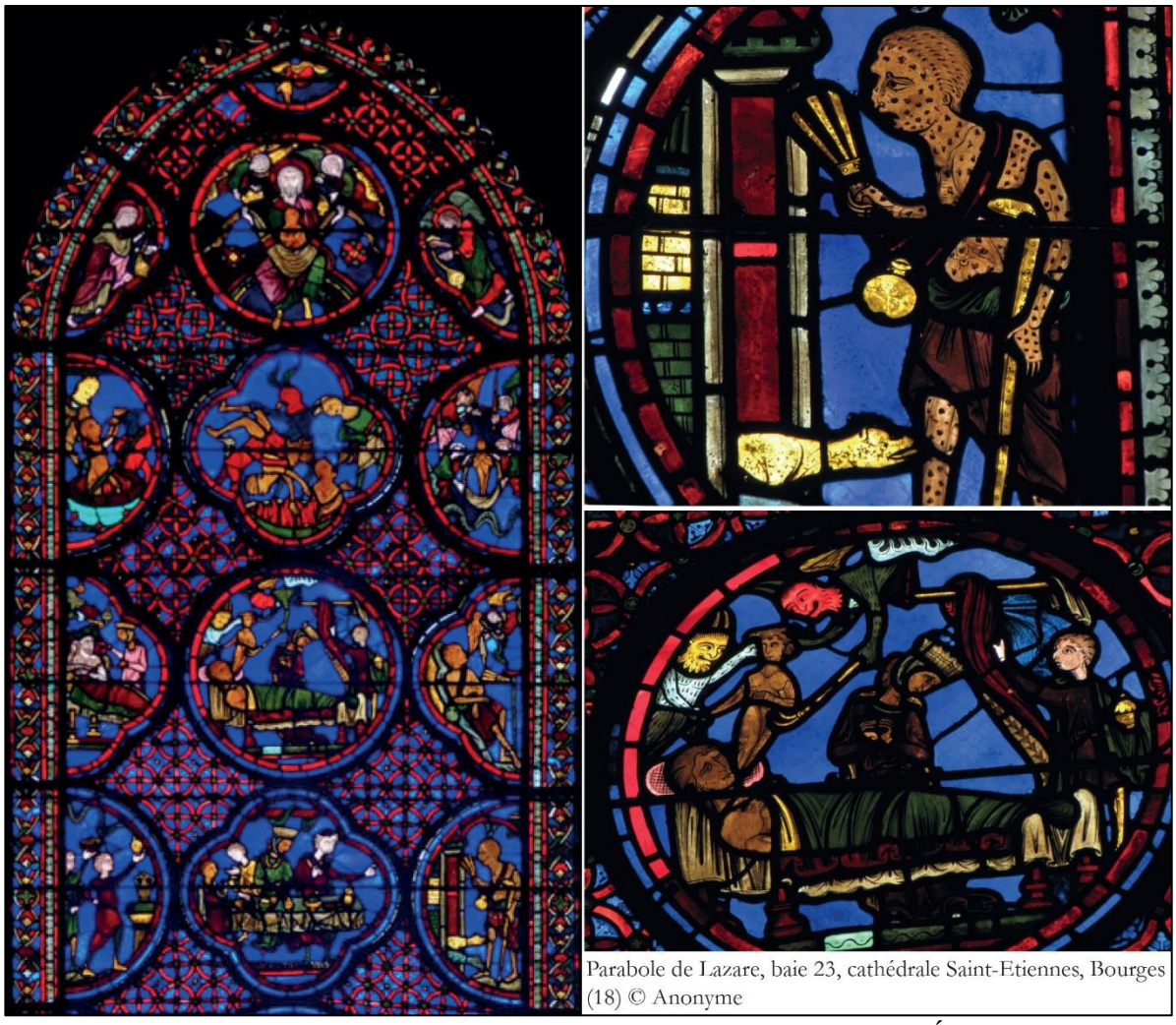
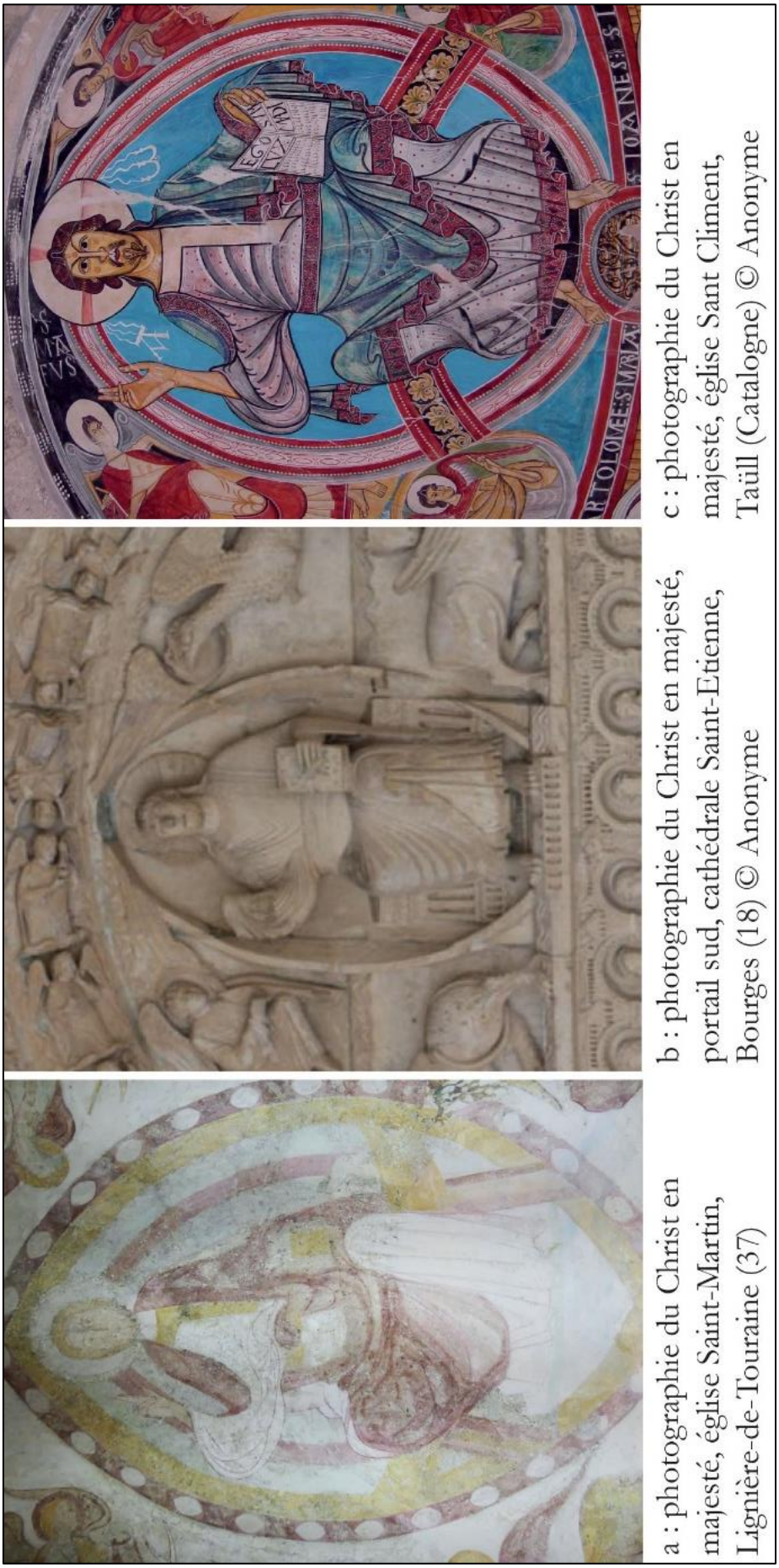


Fig. 17 : Photographies du vitrail de la Parabole de Lazare, cathédrale Saint-Étienne, Bourges



a : photographie du Christ en majesté, église Saint-Martin, Lignière-de-Touraine (37)

b : photographie du Christ en majesté, portail sud, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (18) © Anonyme

c : photographie du Christ en majesté, église Sant Climent, Taüll (Catalogne) © Anonyme

Fig. 18 : Planche comparative du Christ en majesté



b : photographie d'une *poutata*, berceau, côté nord

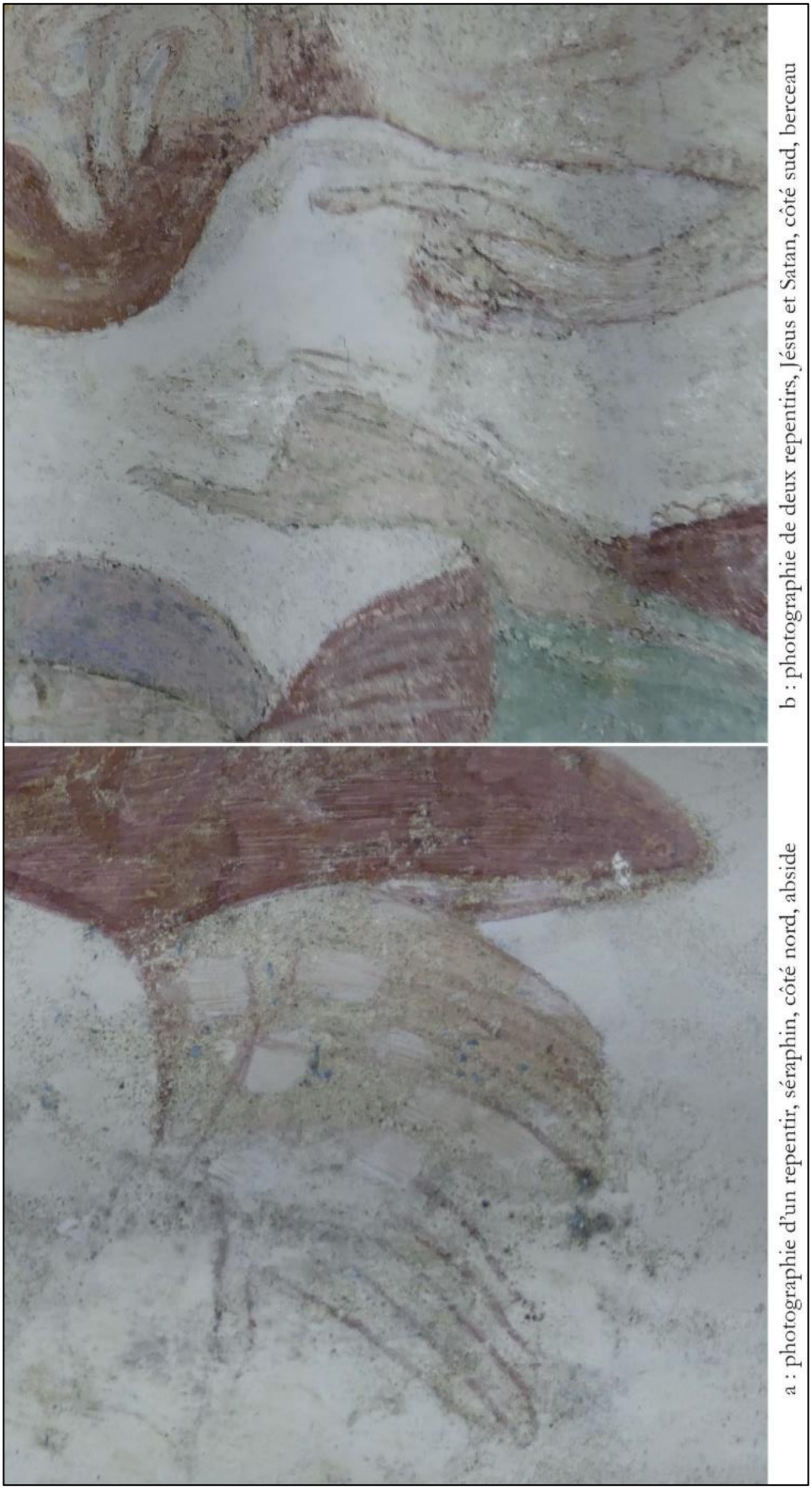
c : photographie d'une *poutata*, berceau, côté sud

a : photographie d'un raccord d'enduit vertical, abside

Fig. 19 : Photographies des raccords d'enduit



Fig. 20 : Photographie d’une incision (Christ en majesté)



a : photographie d'un repentir, séraphin, côté nord, abside b : photographie de deux repentirs, Jésus et Satan, côté sud, berceau

Fig. 21 : Photographies des repentirs



Fig. 22 : Photographie d'Ève après la restauration de 2009 avec quelques traces de repeints de Brisacier

F

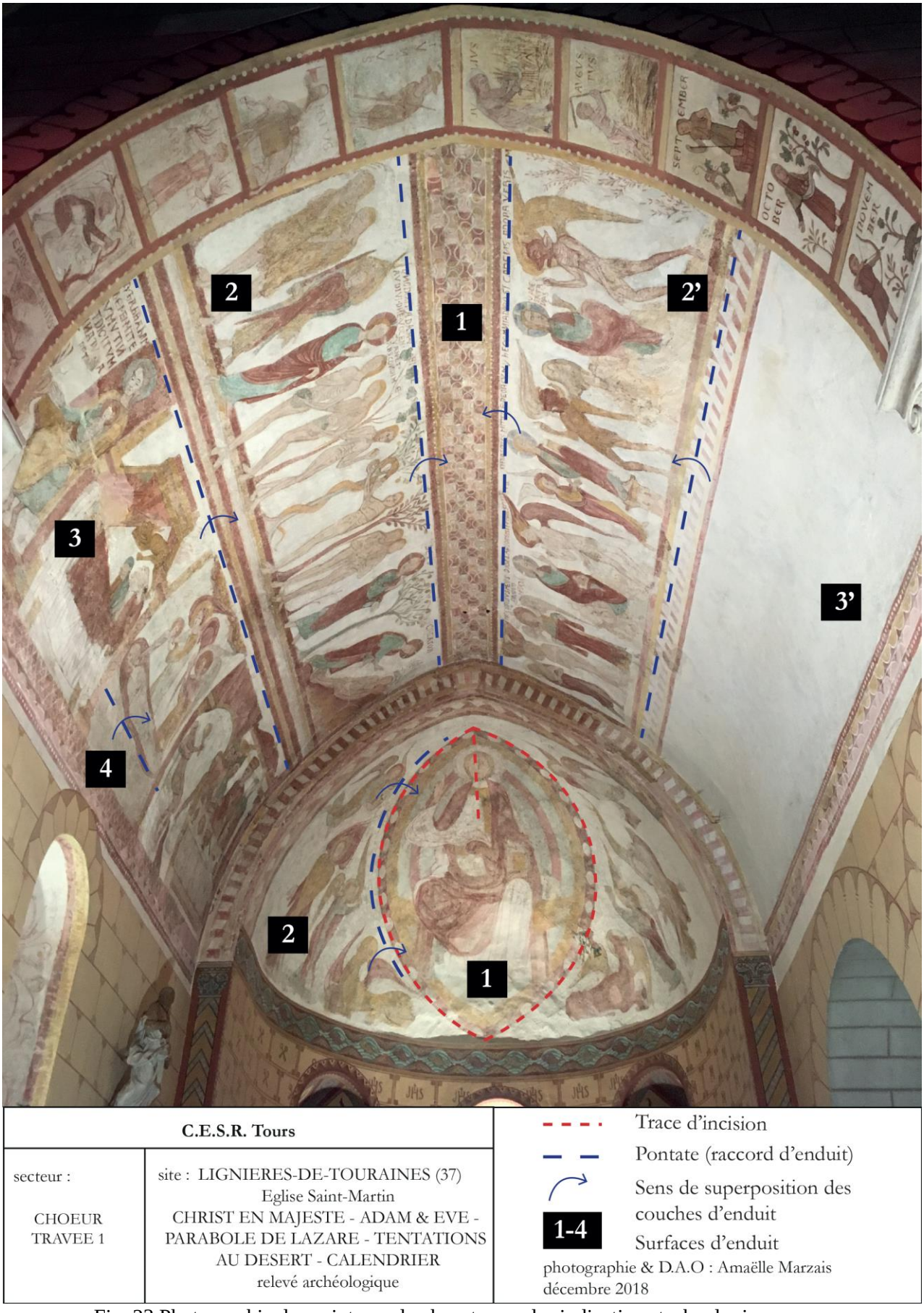


Fig. 23 Photographie des peintures du chevet avec des indications technologiques

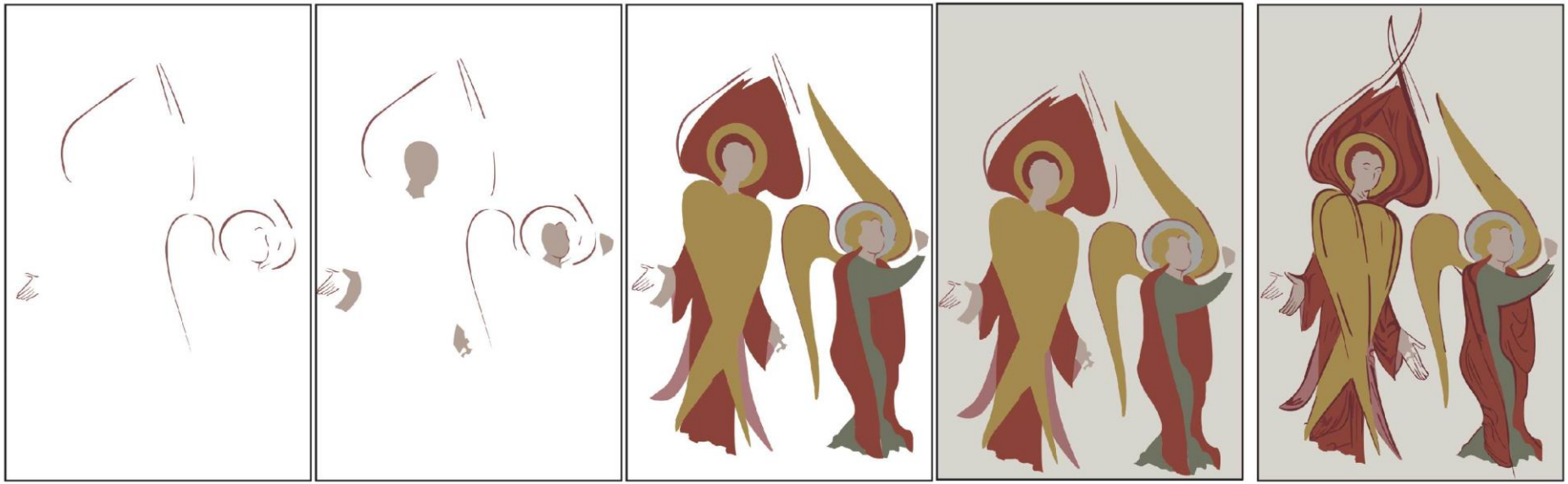


a : Corps de la Chute modelés avec le pseudo-*verdaccio*, côté nord, berceau



b : Visage de Jésus des Tentations modelé avec le pseudo-*verdaccio*, côté sud, berceau

Fig. 24 : Photographies du pseudo-*verdaccio*



1. Dessin préparatoire | 2. Carnations | 3. Aplats colorés | 4. Fond | 5. Rehauts et cerne rouge

C.E.S.R. Tours	
secteur : CHOEUR ABSIDE COTE NORD	site : LIGNIERES-DE-TOURAINES (37) Eglise Saint-Martin CHRIST EN MAJESTE phasage de la mise en oeuvre
orthophotographie & D.A.O : Amaëlle Marzais décembre 2018	

Fig. 25 : Phasage de la mise en œuvre des couleurs de deux anges de l'abside



a : Croisillons, berceau, côté nord, registre inférieur

b : Peltes, berceau, faîte

c : Rinceaux, baie, côté nord

d : Rubans pliés, abside, arc, face est

Fig. 26 : Photographies des encadrements



Christ en majesté, abside
d : photographie de l'ange (nord)
e : photographie du séraphin
f : photographie des drapés du Christ

Parabole de Lazare, berceau, côté nord, registre inférieur
a : photographie des drapés de la couverture du Mauvais riche
b : photographie des drapés de la nappe du Repas du Mauvais riche
c : photographie du riche et d'une femme

Fig. 27 : Photographies des drapés



a : photographie de la Création d'Eve, berceau, côté nord, registre supérieur



b : photographie de la Chute, berceau, côté nord, registre supérieur

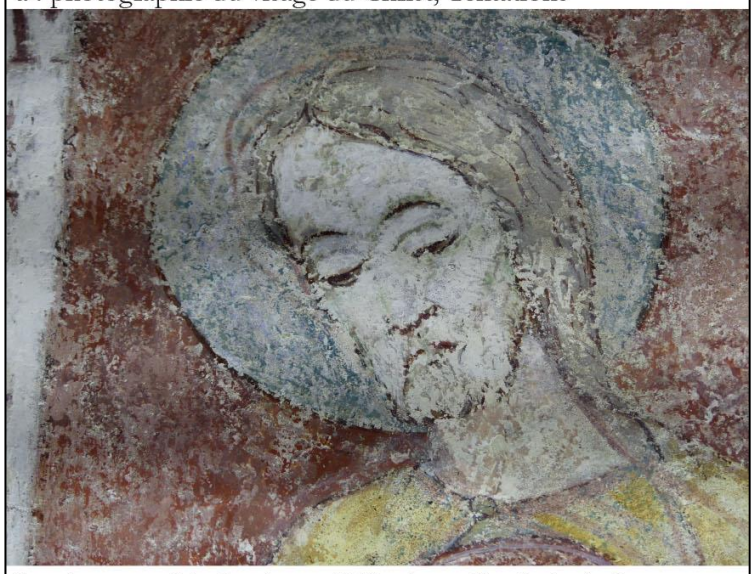


c : photographie du buste du Sagittaire, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

Fig. 28 : Planche comparative des corps



a : photographie du visage du Christ, Tentations



b : photographie du visage d'Abraham, Parabole de Lazare



c : photographie de l'âme de Lazare, Parabole de Lazare

Fig. 29 : Photographies des visages, berceau, première travée, chevet



a : Chute, berceau, côté nord, registre supérieur
b : Tentations, berceau, côté sud, registre supérieur
c : Mois de février, Calendrier, arc triomphal
d : Aigle, Christ en majesté, abside
e : Abraham, berceau, côté nord, registre inférieur
f : Abel, baie axiale

Fig. 30 : Photographies des inscriptions

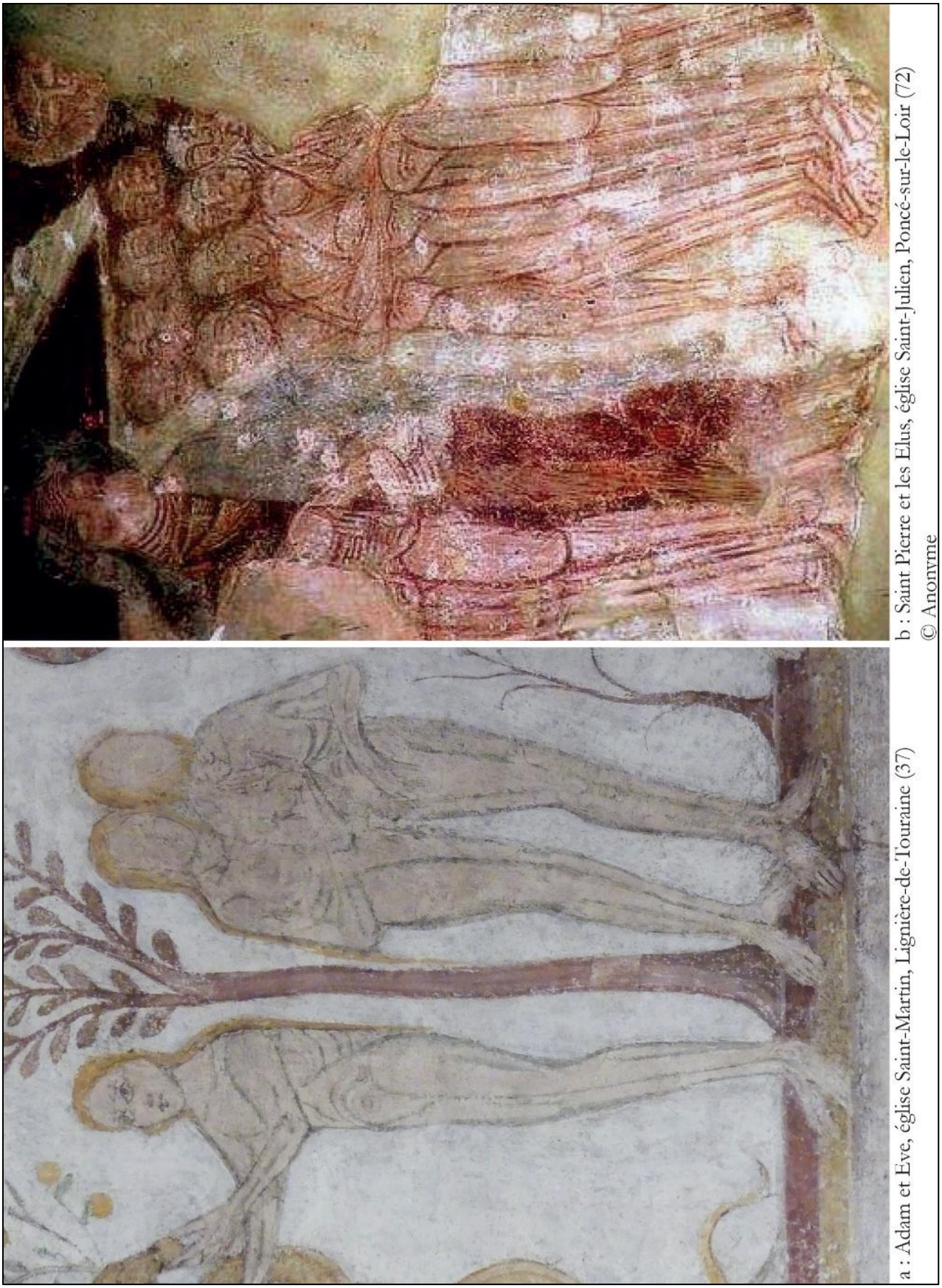


a : Tentation, église Saint-Martin, Lignières-de-Touraine (37)

b : Déposition de croix, église Saint-Pierre, Saint-Denis-d'Anjou (53) © P. GIRAUD

c : Seconde Annonciation, église Notre-Dame de l'Assomption, Pouzauges (85) © P. GIRAUD

Fig. 31 : Planche comparative des visages



a : Adam et Eve, église Saint-Martin, Lignière-de-Touraine (37)

b : Saint Pierre et les Elus, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72)
© Anonyme

Fig. 32 : Planche comparative des corps



a : Âme de Lazare, Parabole de Lazare, église Saint-Martin, Lignières-de-Touraine (37)

b : Christ, Lavement des pieds, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

Fig. 33 : Planche comparative des yeux

Parçay-Meslay (37)

Église Saint-Pierre

Protection : classé M. H. 4 janvier 1928

Historique

La seigneurie de Parçay figure parmi les possessions du monastère de Marmoutier que Charles le Chauve entérine en 852[1]. L'église Saint-Pierre apparaît pour la première fois dans une charte de 993 lorsqu'Archambault, archevêque de Tours, confirme les possessions et privilèges de l'abbaye de Marmoutier[2].

Architecture

L'église se compose d'une nef à vaisseau unique débouchant sur le chœur voûté en cul-de-four. À l'extérieur, le chevet semi-circulaire est constitué de petits moellons irréguliers assisés et de pierres de moyen appareil, liés par un épais mortier utilisé notamment au niveau des encadrements des ouvertures (fig. 1a). Trois baies sans appui et en plein cintre à fins claveaux éclairent le chœur. Le chevet est accolé au pignon de la nef. Ces deux éléments ne sont pas chaînés. Le pignon présent un appareil et une mise en œuvre identique à celles du chevet ainsi qu'une baie plein cintre obstruée au sud. La mise en œuvre de l'appareillage et des baies renvoie aux caractéristiques des églises du XIe siècle.

Vers la fin du XVe siècle, des contreforts renforcent les murs de la nef et les fenêtres sont agrandies. Une porte à linteau droit, actuellement murée, est percée dans le mur nord de la nef et devait permettre d'accéder directement du logis seigneurial, encore en élévation au nord, à l'église (fig. 1c). Le portail au sud est couvert d'un auvent, comme celui à l'ouest repris plus tardivement (fig. 1b). À l'intérieur de la nef, une voûte lambrissée couvre la charpente à entraits et poinçons octogonaux (fig. 2). Un faux parement du XIXe siècle dissimule les maçonneries intérieures.

[1] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 14.
[2] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 14.

Localisation

Une première campagne de décor rouge et jaune, très lacunaire aurait été réalisé sur la voûte de l'abside lors de sa construction au XIe siècle[3] (campagne 1, fig. 3). Elle est recouverte par le Christ en majesté (campagne 2, XIIe siècle, fig. 4).

Rapports

LRMH, « Parçay-Meslay, église Saint Pierre, cul-de-four de l'abside, étude des peintures murales du XIIe siècle », rapport n° 1022 A, MAP, 1997/046/0023/47/46/23 - Parçay-Meslay., Paris, 1997.

EVANGELISTI Elisabeth, LEGOUX Véronique, « Restauration des peintures de Parçay-Meslay », 1997 (rapport non trouvé).

Conservatoire Muro dell'Arte, « Diagnostic des peintures murales de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay dans le cadre de la mission de maîtrise d'ouvrage », Orbigny, 2019, 57p.

Sources iconographiques

YPERMAN Louis-Joseph, relevé du Christ entouré des symboles des évangélistes, présentant l'hostie, aquarelle, 1927, Charenton-le-Pont, MAP, 1996/089/.

EVANGELISTI Elisabeth, LEGOUX Véronique, FITON A., relevé technique de la peinture de l'abside, calque, 1997, reproduit dans le rapport LRMH.

Bibliographie

MORTIER Jean-Baptiste, « Les fresques de l'église de Parçay », *Bulletin Monumental*, 95-1, 1936, p. 31-43.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 76-77.

Restauration

La cloison qui séparait l'abside de la nef est détruite lors de la construction d'une nouvelle sacristie en 1924 ce qui permet de réhabiliter l'ancien chœur et de découvrir le Christ en majesté peint sur l'abside. Le chanoine Vivien, archiprêtre de Chinon, et l'abbé Plat dégagent l'œuvre d'un épais badigeon. Mandaté par les Monuments Historiques, Louis-Joseph Yperman

[3] LRMH, 1997.

intervient sur la peinture[4] et réalise un relevé aquarellé[5] (fig. 5). En 1996, Elisabeth Evangelisti envoie plusieurs échantillons au Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques avant de restaurer et relever au trait la peinture avec Véronique Legoux l'année suivante[6] (fig. 5). Enfin, la peinture fait l'objet d'une nouvelle phase de conservation-restauration en 2019 par le Conservatoire Muro dell'Arte.

Campagne 2 : Christ en majesté

ICONOGRAPHIE

Le Christ en majesté s'inscrit sur une mandorle (fig. 6). Il se tient assis sur un coussin rouge brodé de noir et de perles rouges posé sur un siège recouvert d'un tissu vert à fleurs rouges et billettes blanches. Les pieds du Christ reposent sur le *scabellum*. Il tient le livre posé sur sa cuisse à gauche et présente à droite un petit disque entre son pouce et son index plutôt qu'un geste d'allocution.

Le disque peut évoquer la sphère représentant le monde, mais peut aussi correspondre à l'hostie selon une formule issue des manuscrits du monastère de Marmoutier dès le IXe siècle dont dépendait l'église de Parçay-Meslay. Dans plusieurs manuscrits de cette école, dont la Bible de Charles le Chauve[7], l'Évangéliaire de Lothaire[8] ainsi que le sacramentaire du pape Grégoire le Grand[9], le Christ en majesté assis est entouré des quatre évangélistes (fig. 7). Il tient le livre posé sur champ sur son genou gauche et présente l'hostie dans la main droite. Le chrisme est par ailleurs gravé sur l'hostie consacrée dans la Bible de Charles le Chauve, ce qui n'est pas le cas à Parçay-Meslay. Le livre de l'Évangile soit « la parole de vie » est associé avec l'hostie « le pain de vie »[10].

Le petit objet rond dans la main droite du Christ en majesté de l'Évangéliaire de Lothaire a parfois été interprété comme l'orbe de la terre ou du cosmos, mais cette interprétation peut être repoussée, car le livre dans la main gauche du Christ est plus grand que l'orbe de la terre dans

[4] MORTIER, 1936, p. 31.
[5] YPERMAN, relevé du Christ entouré des symboles des évangélistes, présentant l'hostie, 1996/089/.
[6] EVANGELISTI, LEGOUX, FITON, relevé technique de la peinture de l'abside, 1997.
[7] *Christ en majesté*, Bible de Charles le Chauve, vers 845, Ms. Lat. 1, f. 329 v., BNF, Paris : REYNOLDS, 2013a, p. 81.
[8] *Christ en majesté*, Évangéliaire de Lothaire, vers 850, Ms. Lat. 266, f. 2v., BNF, Paris.
[9] Les branches du « V » majuscule de l'initiale renferment un médaillon contenant une main qui tient un petit disque entre le pouce et l'annulaire et combine ainsi le signe de bénédiction à la présentation de l'hostie. *Initiale*, Préface, troisième page, Sacramentaire du pape Grégoire le Grand, IXe ou Xe siècle, Ms. 184, BM, Tours.
[10] MORTIER, 1936, p. 34.

sa main droite, comme sur le Christ de Parçay-Meslay. Il est donc probable que cet objet rond représente l'hostie eucharistique en tant qu'azyme en forme de pièce de monnaie, comme dans celui de Charles le Chauve[11]. L'utilisation du pain azyme dans la liturgie eucharistique a été l'un des débats sensibles entre les églises d'Orient et d'Occident depuis le XIe siècle et a été l'une des causes du Schisme en 1054[12]. La formule pourrait trouver son origine dans cette controverse eucharistique autour du mystère de la présence réelle et l'adoption du pain azyme pour le sacrifice eucharistique de la messe[13].

L'adoption de ce motif à Parçay-Meslay peut s'explique d'une part parce que l'église dépendait de Marmoutier et d'autre part pour réaffirmer la réalité de la transsubstantiation remise en cause par Béranger de Tours au XIe siècle. Par la présentation de l'hostie, le Christ peint au-dessus de l'officiant dans le chœur rappellerait et renforcerait le geste effectué par le prêtre lors de la messe. Le Christ en majesté présentant l'hostie se retrouve à proximité dans la crypte de Saint-Aignan peinte aux XIe-XIIe siècles dans le Loir-et-Cher (fig. 8). Dans le chœur de l'église de Tavant, des anges présentent au Christ l'hostie et la coupe de vin du sacrement eucharistique. La polémique de la présence réelle du Christ demeurait toujours d'actualité lors de la réalisation des peintures à la fin du XIe ou au début du siècle suivant[14] (fig. 8). Les églises de Tavant et de Saint-Aignan dépendent également de Marmoutier, ce qui permet d'envisager un modèle commun entre les manuscrits et la peinture murale.

Les Quatre Vivants qui entourent et se tournent vers le Christ, excepté le bœuf de saint Luc en bas à droite qui a disparu, se détachent de nuées figurées par des bandes ondulées (fig. 4, 5, 9). L'homme ailé de Matthieu semble agenouillé et les mains voilées, il « adorerait » le Christ comme dans l'Apocalypse. Plusieurs personnages se tiennent debout aux angles de l'abside. Le premier après le lion, est nimbé, tonsuré, déchaussé et porte un manteau ce qui permet de reconnaître un religieux (fig. 10). Il s'agit certainement de saint Pierre, car il est souvent tonsuré, notamment sur la façade de Notre-Dame-la-Grande et à Angoulême (fig. 10). Il esquisse un geste d'acclamation main levée et paume tournée vers l'extérieur.

[11] REYNOLDS, 2013a, p. 117.
[12] REYNOLDS, 2013b, p. 61.
[13] REYNOLDS, 2013b, p. 41.
[14] FRANZE, 2007, p. 484.

À sa suite, deux autres personnages nimbés, vraisemblablement des apôtres, sont assez effacés : le plus visible à droite porte de longs cheveux bruns et une courte barbe, puis le suivant des cheveux courts (fig. 11, 12). Le collège apostolique progresse de l'arrondi de l'abside dans le cul-de-four, ce qui rappelle les programmes iconographiques des églises Notre-Dame-la-Grande à Poitiers et Saint-Loup à Saint-Loup-de-Naud. De l'autre côté du Christ, un personnage nimbé richement vêtu se tient après le bœuf disparu (fig. 13). Les autres apôtres qui devaient faire pendant à ceux du côté gauche sont totalement effacés.

Technique

La stratigraphie de la peinture se lit difficilement à la suite des colmatages de l'enduit. Les échantillons analysés en 1997 indiquent que l'actuelle peinture de l'abside recouvrait les vestiges d'une peinture antérieure réalisée sur enduit frais. Le Christ en majesté, également réalisé sur enduit frais, pourrait être une rénovation de la peinture antérieure à l'iconographie proche[15]. Les analyses indiquent que la peinture a partiellement été réalisée sur enduit frais avec ajout de caséine[16]. Cependant, la caséine proviendrait de la restauration effectuée par Louis-Joseph Yperman en 1927[17]. Le travail en raccords d'enduit verticaux et en *pontate* ainsi que les analyses indiquent la peinture a été réalisée au moins partiellement sur enduit frais.

Le peintre sépare l'abside en surfaces d'enduit qu'il applique et colore dans la journée (fig. 14, 15). Les limites de la première phase réalisée au centre correspondent au tracé de la mandorle et ne comportent que le Christ (surface 1). Les enduits de toutes les autres surfaces la recouvrent comme l'indiquent les joints d'enduit. Le peintre applique l'enduit et dessine ensuite l'homme ailé (surface 2) avant de réaliser l'aigle (surface 3). Il passe ensuite au registre inférieur avec les saints et le lion à droite du Christ (surface 4) et les saints à gauche (surface 4'). Suivant l'organisation des surfaces qui indique que l'atelier progresse de la gauche vers la droite et de haut en bas, nous pouvons en déduire que la surface 4 est enduite avant la 4', mais le raccord d'enduit vertical permettant de l'attester n'a pas été entièrement conservé même s'il en reste un vestige à côté du lion. Commencer par peindre la surface centrale puis de chaque côté permet de diviser la réalisation du décor de la voûte en deux équipes travaillant de concert et sans se gêner sur les surfaces adjacentes à celle de la mandorle (surface 1) pour une meilleure optimisation des ressources humaines.

[15] LRMH, 1997, p. 6.
[16] LRMH, 1997, p. 6.
[17] Conservatoire Muro dell'Arte, 2019, p. 10.

Le peintre incise l'enduit encore frais pour placer les grandes lignes de sa composition et délimite chaque bandeau de la mandorle (fig. 14, 16). Les incisions ne présentent aucune reprise et sont régulières, comme si le peintre avait suivi un gabarit. Plus rarement, le peintre utilise le cordeau pour guider le placement des pieds des saints. Enfin, la ficelle tendue ou le compas servent à tracer les cercles des nimbes.

La palette chromatique assez étendue se compose de rouge, jaune, bleu, vert, blanc et noir qui mélangés donnent des nuances orange, beige et jaune-orangé. Ces teintes correspondent au lapis-lazuli pour le bleu, l'ocre rouge pour le rouge et l'orange, le minium pour les rouges plus sombre comme les ornements de la mandorle, à proximité du noir, et l'ocre jaune pour les bordures de la mandorle. L'encolure jaune pâle du Christ résulte d'un mélange d'ocre jaune et de blanc de plomb. Le blanc rosé du pallium du Christ provient d'un mélange d'ocre rouge et de carbonate de calcium (chaux) et enfin de la terre verte mélangée à l'outremer pour le fond bleu-vert de la mandorle. Le peintre commence par délimiter les encadrements en incisant l'enduit encore frais (fig. 17 : étape 1). Puis il applique le dessin préparatoire avant de colorer les bandes d'encadrements (fig. 17 : étapes 2 et 3). Il pose ensuite le *verdaccio* (sous-couche verte) des carnations et les recouvre de beige (fig. 17 : étapes 4 et 5). Le peintre colore les autres aplats des étoffes, cheveux et nimbe en commençant par le blanc puis le jaune, le vert et le bleu et enfin les rouges (fig. 17 : étape 6). Quelques rehauts jaunes ombrent le visage (fig. 17 : étape 6). Les rehauts noirs servent à dessiner quelques motifs même si le peintre utilise principalement le rouge pour cerner sa composition et dessiner les plis (fig. 17 : étapes 7 et 8). Enfin, les lumières en blanc achèvent l'ensemble (fig. 17 : étape 8). Le fond est laissé en réserve.

Analyses en laboratoire

1997 : Identification de la technique et des pigments (laboratoire LRMH, Paris)

Rapport d'analyses 1022 A, conservé à la MAP (1997/046/0023/47/46/23)

STYLE

Encadrements et fond de scène

Une succession de bandes rouge, blanche et jaune séparent l'aigle et l'homme ailé composant le registre supérieur du lion et des saints peints en dessous. Ces bandes sont reprises pour la mandorle et encadrent deux rubans pliés blancs qui se détachent d'un fond noir.

Les personnages se détachent d'un fond blanc grisé rehaussé de bandeaux jaunes à vagues rouges en registre supérieur et de vagues noires sur bande blanche en dessous.

Composition

La composition est divisée en deux registres superposés avec le Christ dans une mandorle au centre qui occupe toute la hauteur du cul-de-four. La partition en quatre groupes autour du Christ est fréquente. Compléter la composition avec d'autres personnages dans les angles inférieurs du cul-de-four permet d'occuper l'espace restant.

Drapés

Le peintre superpose les étoffes dont les plis sont traités assez schématiquement, parfois avec rigueur. Le pan du manteau du Christ retombe sur son épaule gauche par des plis droits, presque en éventail, comme ceux de son genou et du bas de la tunique du saint tonsuré (fig. 18). Le Christ lève sa main pour présenter l'hostie et la manche tombe avec rigidité, sans plis pour l'animer. Les drapés s'assouplissent pour le bas de son corps avec des plis plus arrondis. Un vestige intéressant de plicature subsiste sur l'un des saints à droite : des rehauts rouges creusent un pli en queue d'aronde sur une tunique blanche. Le peintre rehausse les étoffes de nombreux ornements : galons sur l'ensemble des vêtements, perles sur le tissu vert du trône et filets et billes rouges sur le coussin noir.

Corps

Les personnages se caractérisent par des silhouettes proportionnées aux mains allongées et doigts effilés. Le peintre dessine les ongles et les principales lignes de la main (fig. 19). Il pose des rehauts blancs sur les parties bombées et creuse les paumes à l'aide de quelques traits parallèles.

Visages

Le visage du Christ, comme celui du deuxième saint à gauche, se caractérise par un grand front rehaussé de blanc partiellement couvert par une chevelure gonflée séparée en deux par une raie (fig. 21). Les fins sourcils arqués surmontent de grands yeux rapprochés. Les larges pupilles noires créent un léger strabisme qui se retrouve sur le deuxième saint après le lion. Le nez, très droit, est ombré de rouge le long de l'arête nasale et rehaussé de blanc sur le dessus. Un rouge diffus colore les pommettes. Une vague dessine la lèvre supérieure et un trait délimite

l'inférieure. Un rehaut en demi-cercle marque le menton. Une perle blanche est peinte de chaque côté du menton.

La chevelure du saint tonsuré tombe en courtes mèches sur son front. Ses sourcils, droits et épais, sont reliés à un nez géométrique. Les lèvres et le menton présentent un traitement similaire à ceux du Christ. Comme les cheveux, la barbe forme une masse gonflée autour du visage. Enfin, quelques rehauts parallèles à la mâchoire sont dessinés sur le cou. Une certaine homogénéité se dégage dans le traitement du visage du Christ, de l'ange et du deuxième saint, particulièrement pour les cheveux, la forme du visage, celle des yeux, les pupilles, le nez et les lèvres. Le saint tonsuré présente un traitement similaire pour le nez, les lèvres, le menton, mais les sourcils sont droits, la coiffure diffère, même si elle forme toujours une masse vaporeuse, et le sillon naso-labial est dessiné.

Comparaisons

Sur le visage du Christ, une perle blanche est peinte de chaque côté du menton comme sur un saint peint dans la chapelle axiale de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe et à la chapelle du Liget (fig. 20).

Les rehauts colorés parallèles pour creuser paumes se retrouvent sur les peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe de la fin du XIe siècle et de Montoire au XIe ou XIIe siècle (fig. 19). Les pieds présentent des orteils également longs et fins avec une posture stéréotypée dans le cas du saint tonsuré qui se retrouve sur la Cène de Rochecorbon au milieu du XIIe siècle (fig. 22).

Datation

Jean-Baptiste Mortier avance que l'état de conservation de la peinture permet d'attribuer cette peinture au XIIe siècle[18]. Bérénice Terrier-Fourmy date cette peinture du début du XIIe siècle en s'appuyant sur des comparaisons stylistiques avec le visage du Christ des Noces de Cana peintes à Brinay dans l'Indre[19].

Le Christ en majesté se trouve dans le chevet de l'église construit au cours du XIe siècle. L'iconographie du Christ tenant l'hostie proviendrait d'une formule développée au IXe siècle et utilisée dans les enluminures provenant de la communauté monastique de Marmoutier.

[18] Mortier, 1936, p. 31.
[19] Terrier-Fourmy, 2002, p. 77.

D'autres exemples de décors peints présentant cette iconographie se retrouvent jusqu'au XIIe siècle. Ainsi, le programme iconographique comprenant la présentation de l'hostie paraît se développer en réponse à la controverse eucharistique soulevée par Bérenger de Tours sur la présence réelle du Christ.

La richesse de la palette chromatique avec du bleu outremer, du minium et du vert témoigne des moyens du commanditaire, peut-être la communauté de Marmoutier. Les nombreux détails de broderies, perles et fleurs sur les étoffes ainsi que les vagues tracées à main levée, mais régulières sur les bandes du fond témoignent d'une belle exécution, au même titre que le jeu de trois nuances d'orange pour modeler le visage du lion. Les personnages sont cernés de rouge et les carnations modelées à l'aide de nombreux rehauts clairs et foncés. Les pommettes romanes d'un rouge diffus se retrouvent à Rochecorbon et les perles de part et d'autre du menton à Saint-Savin. Des traits perpendiculaires rouges creusent la paume des mains à la manière de Montoire et de Saint-Savin-sur-Gartempe, attribués à la fin du XIe siècle. Sur les visages, les lumières sont appliquées sans réelle recherche de vraisemblance. Les plis en queue d'aronde trouvent leurs équivalents dans la peinture du XIIe siècle notamment à Rochecorbon et plus particulièrement à Lignières-de-Touraine (fig. 23). L'ensemble de ces indices permettent de situer la réalisation de cette peinture entre le XIe et le milieu du XIIe siècle.

Figures



a : photographie du chevet



b : photographie du porche sud (actuelle entrée)



c : photographie du mur nord (vue de l'ouest)

Fig. 1 : Photographie, élévations extérieures, église Saint-Pierre



a : photographie de la nef et du chevet (vue de l'ouest)

b : photographie du chevet

Fig. 2 : Photographies, élévations intérieures, église Saint-Pierre

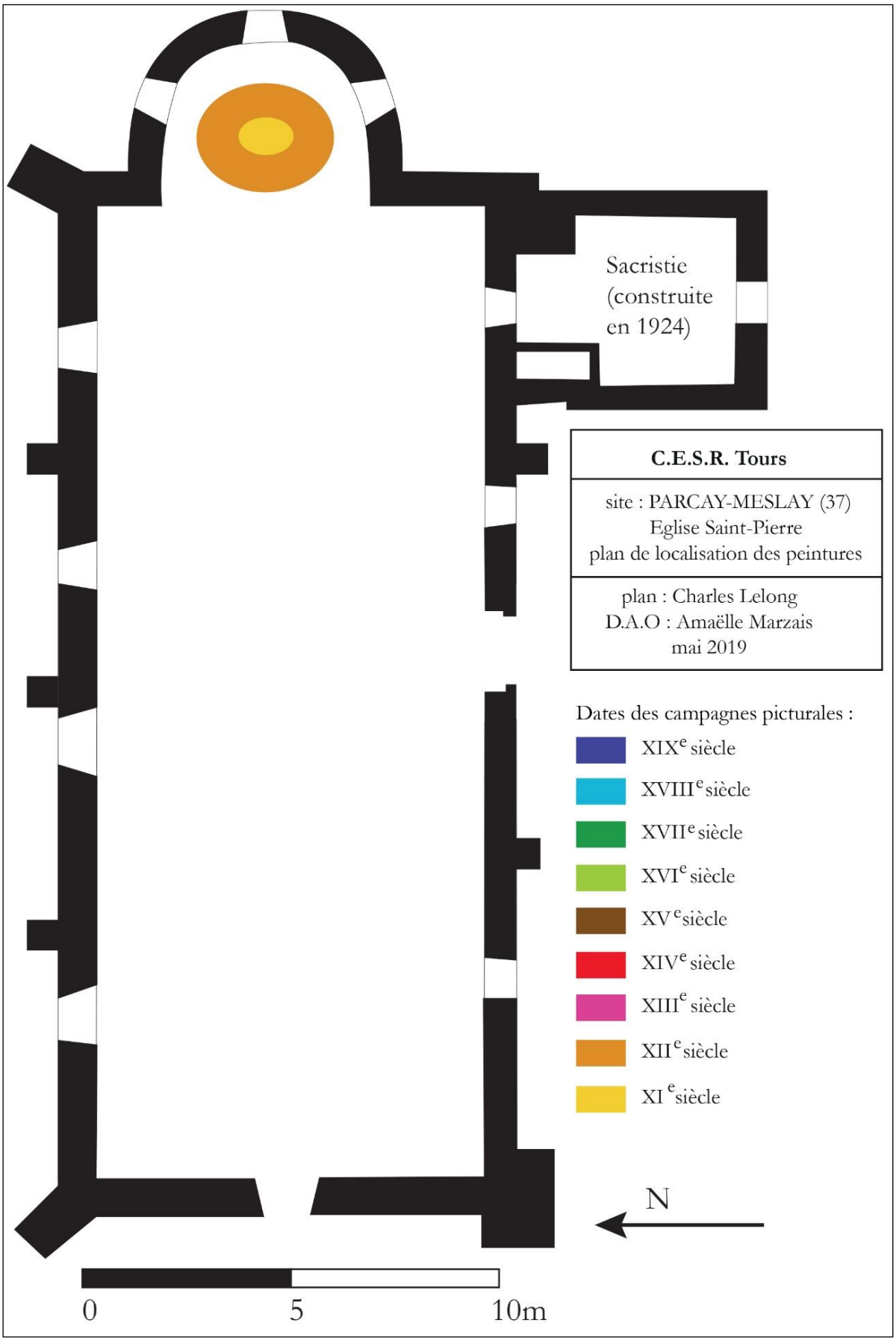
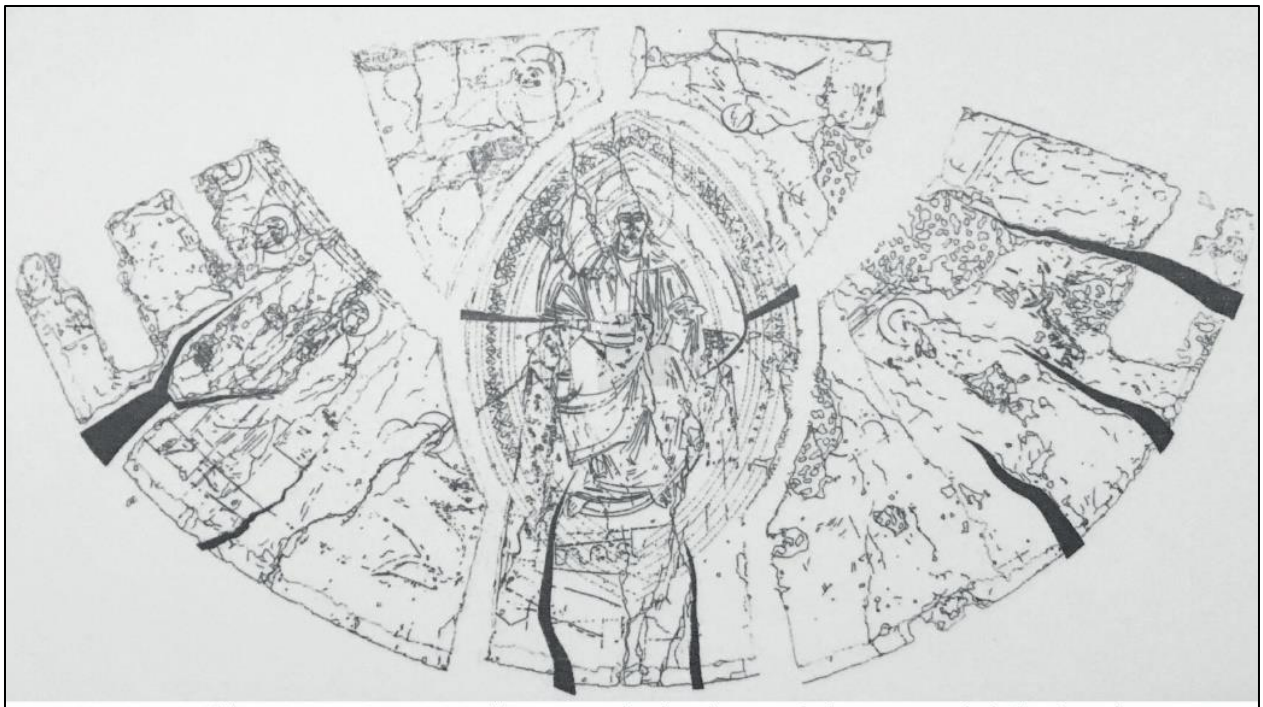


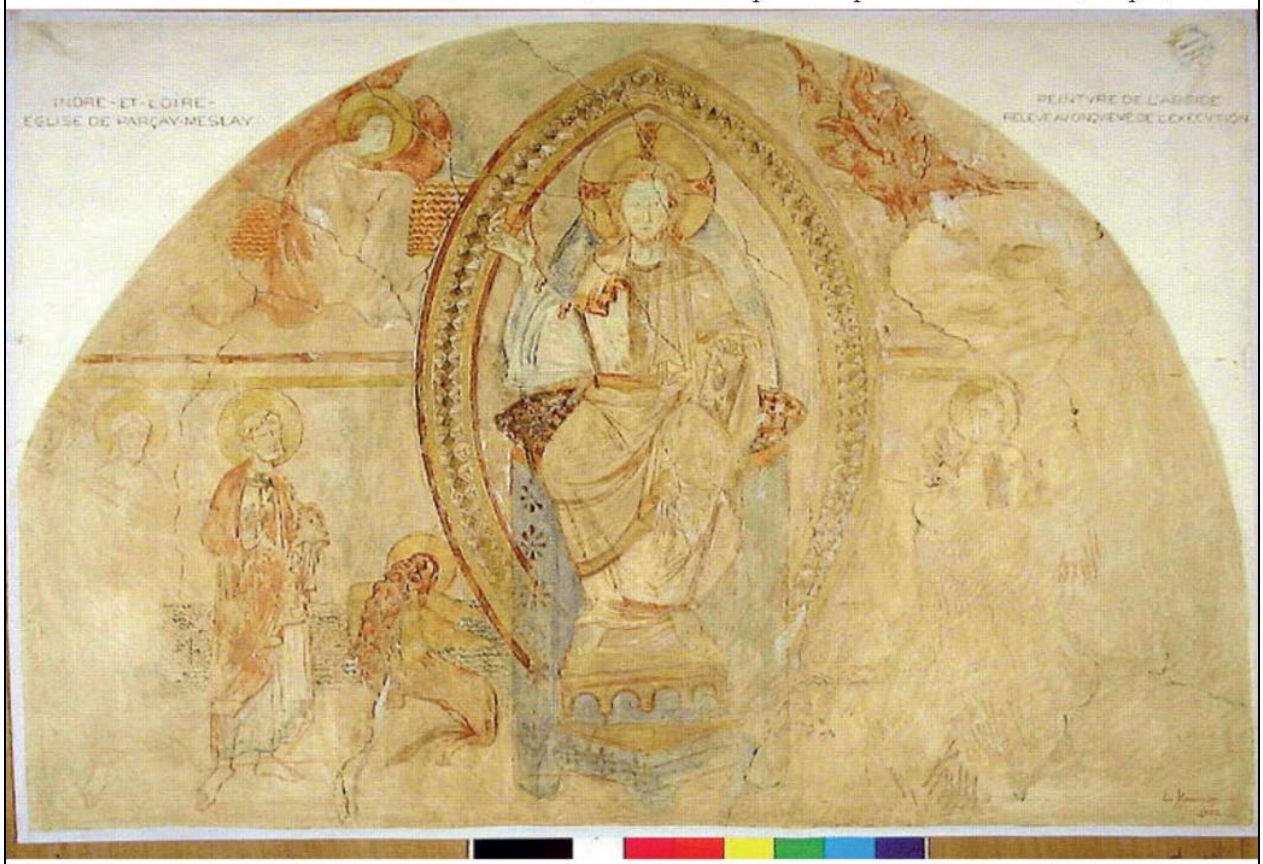
Fig. 3 : Plan de localisation des peintures murales



Fig. 4 : Photographie, Christ en majesté, peinture murale, abside



a : EVANGELISTI E., LEGOUX V., FITON A., relevé technique de la peinture de l'abside, calque, 1997



b : YPERMAN L.-J., relevé du Christ entouré des symboles des évangélistes, présentant l'hostie, aquarelle, 1927, Charenton-le-Pont, MAP, 1996/089/

Fig. 5 : Relevés du Christ en majesté au calque et à l'aquarelle

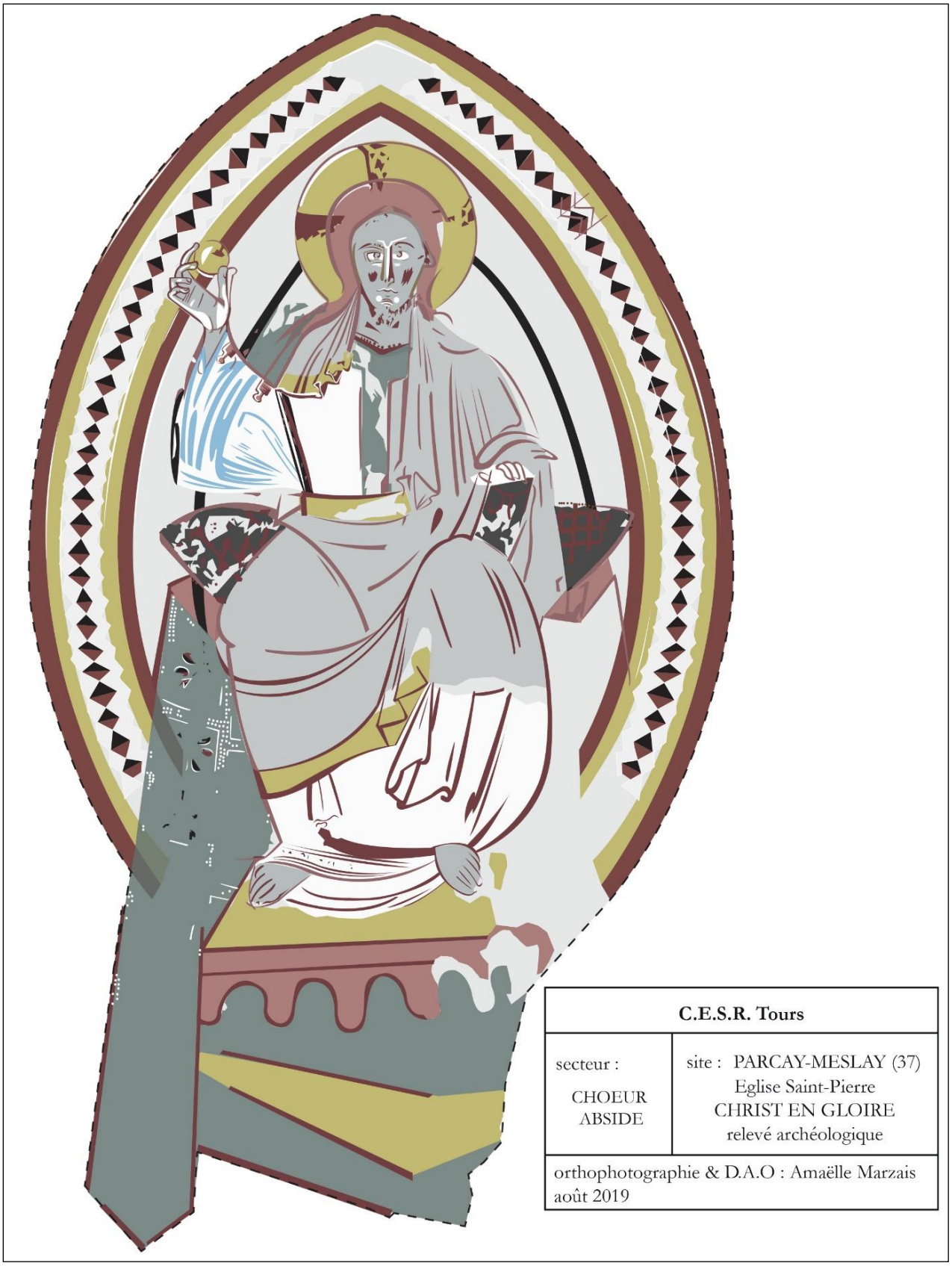
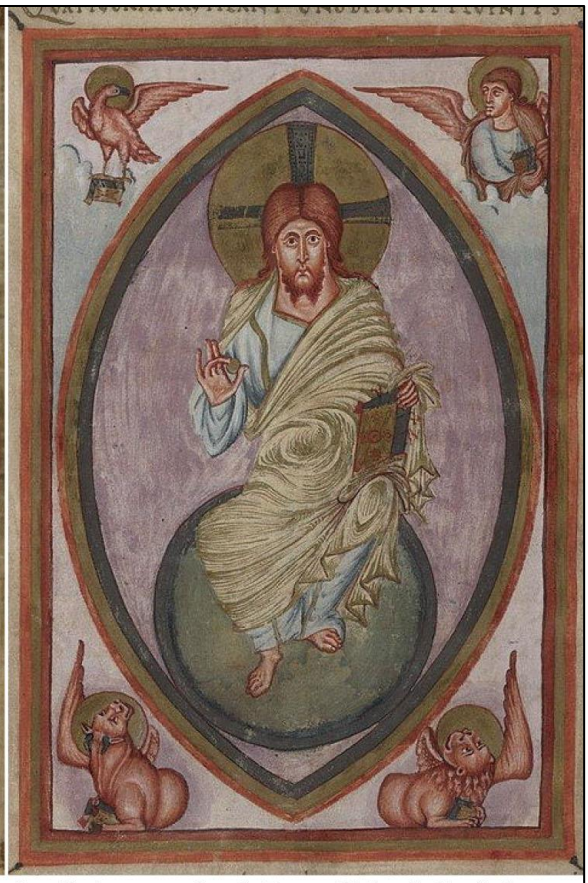


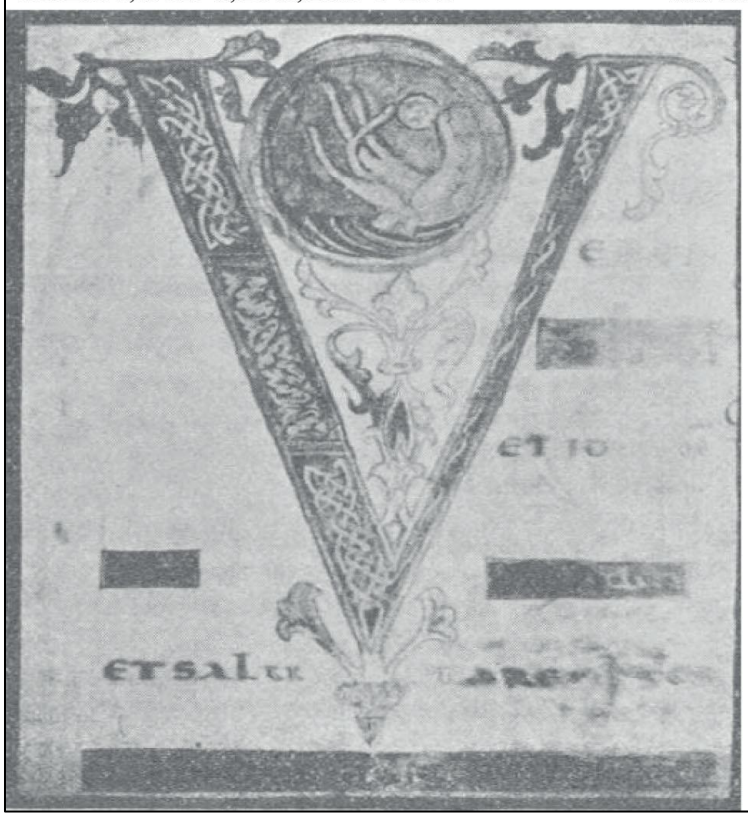
Fig. 6 : Relevé archéologique du Christ



a : Christ en majesté, Bible de Charles le Chauve,
Ms. Lat. 1, f. 329 v., BNF, Paris © BNF



b : Christ en majesté, Evangéliaire de Lothaire,
Ms. Lat. 266, f. 2v., BNF, Paris © BNF



c : Sacramentaire de Grégoire le Grand,
Ms. 184, Préface (troisième page),
BM, Tours © J.-B. MORTIER

Fig. 7 : Planche de miniatures avec des représentations de l'hostie



Fig. 8 : Planche de peintures murales avec des représentations de l'hostie

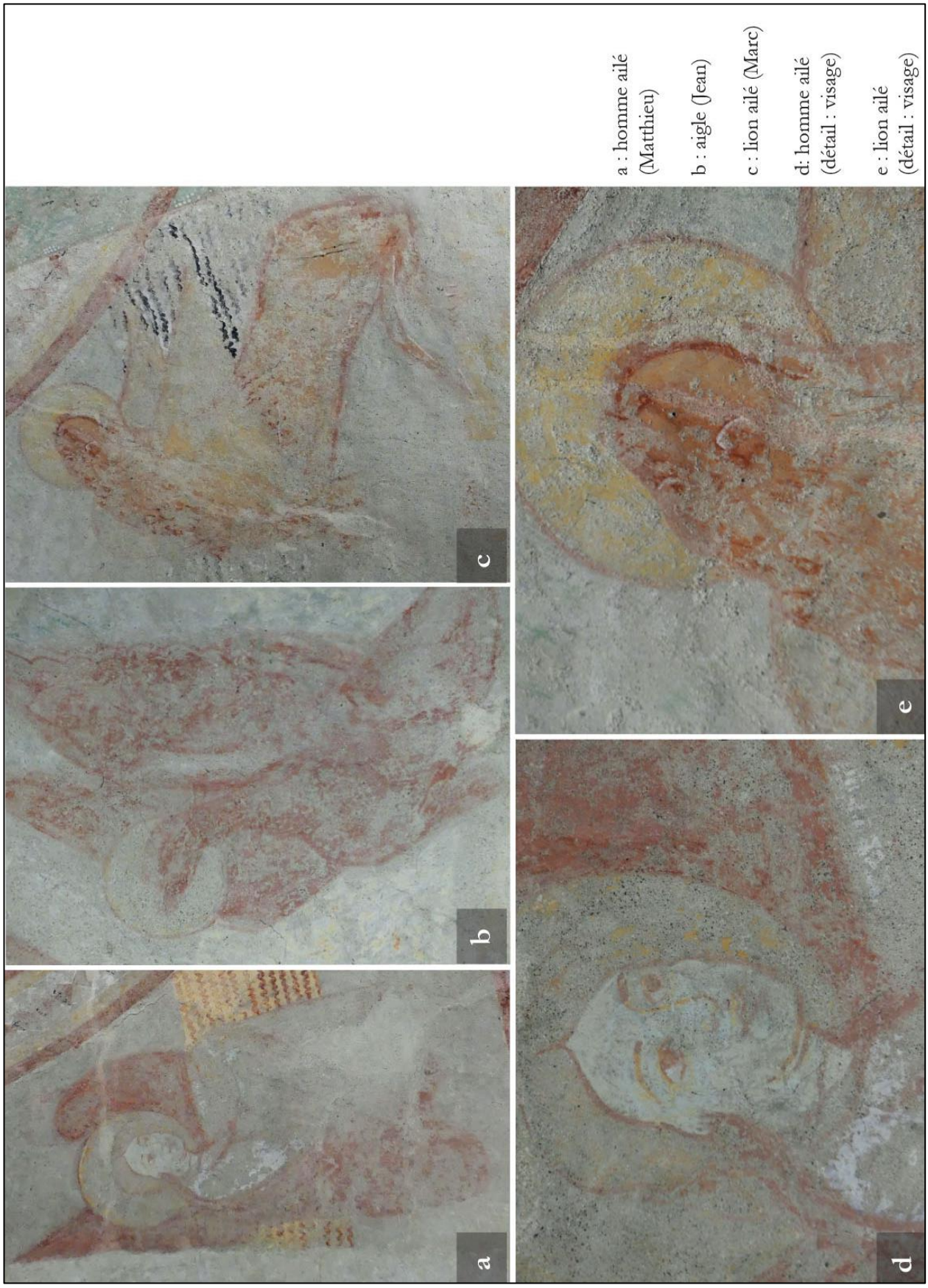


Fig. 9 : Planches de photographies des trois évangélistes



Fig. 10 : Planche comparative de saint Pierre



Fig. 11 : Photographie du deuxième saint, abside, registre inférieur, côté nord



Fig. 12 : Photographie du troisième saint, abside, registre inférieur, côté nord

a : registre inférieur côté sud : 1er saint (encart noir), drapé du 2e saint (encart blanc)
b : buste (1er saint)
c : visage (1er saint)
d : plis sur le ventre (2e saint)
e : pan d'étoffe (2e saint)

Fig. 13 : Planche de photographies de deux saints, abside, registre inférieur, côté sud

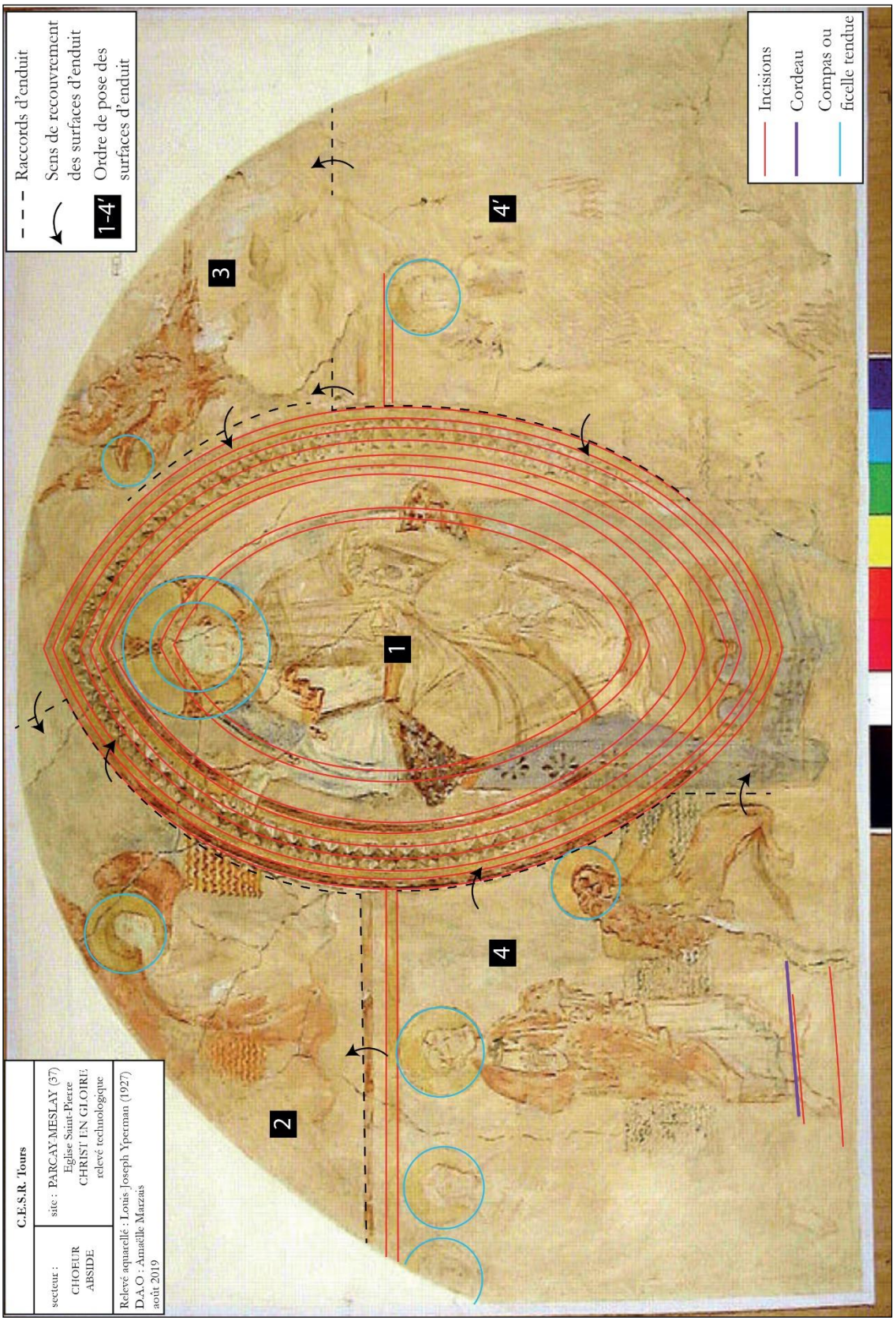


Fig. 14 : Relevé technologique du Christ en majesté à partir de l'aquarelle d'Yperman

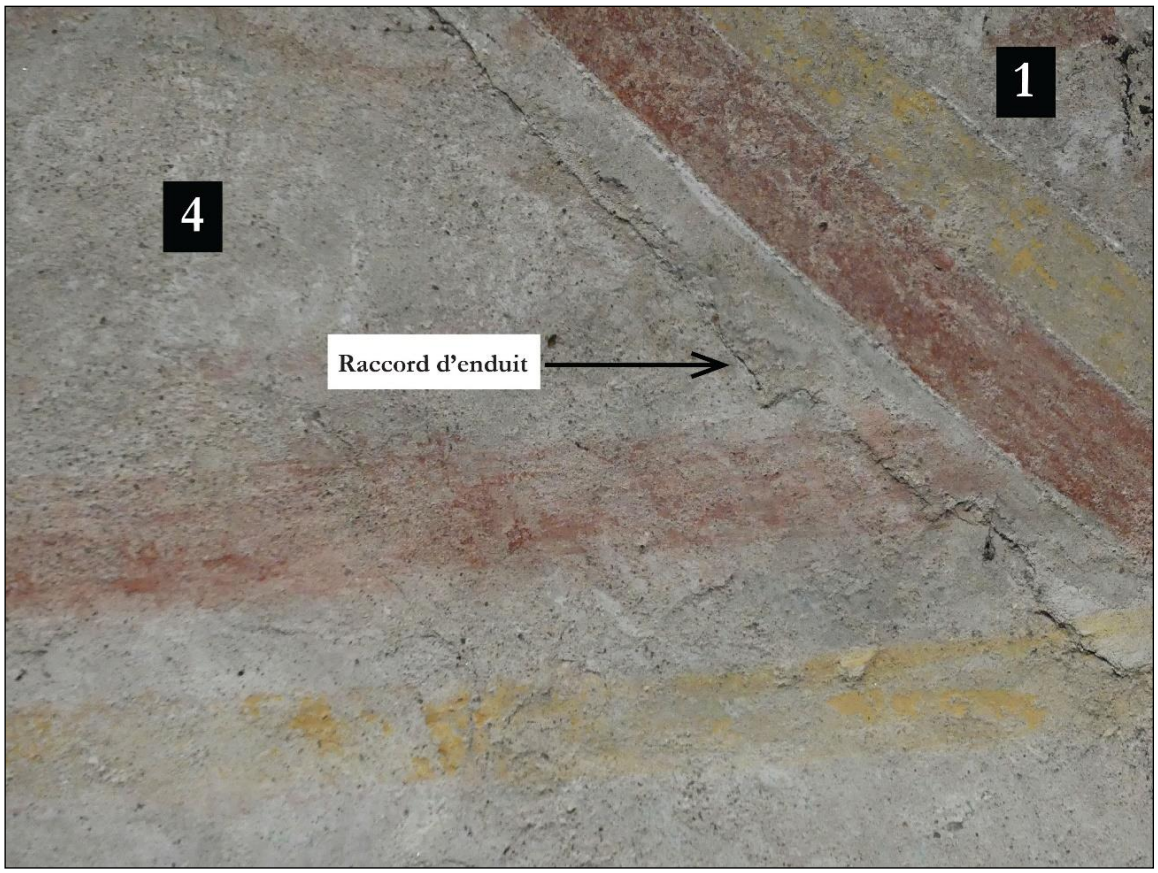


Fig. 15 : Photographie du raccord d'enduit de la surface 4 recouvrant partiellement la surface 1

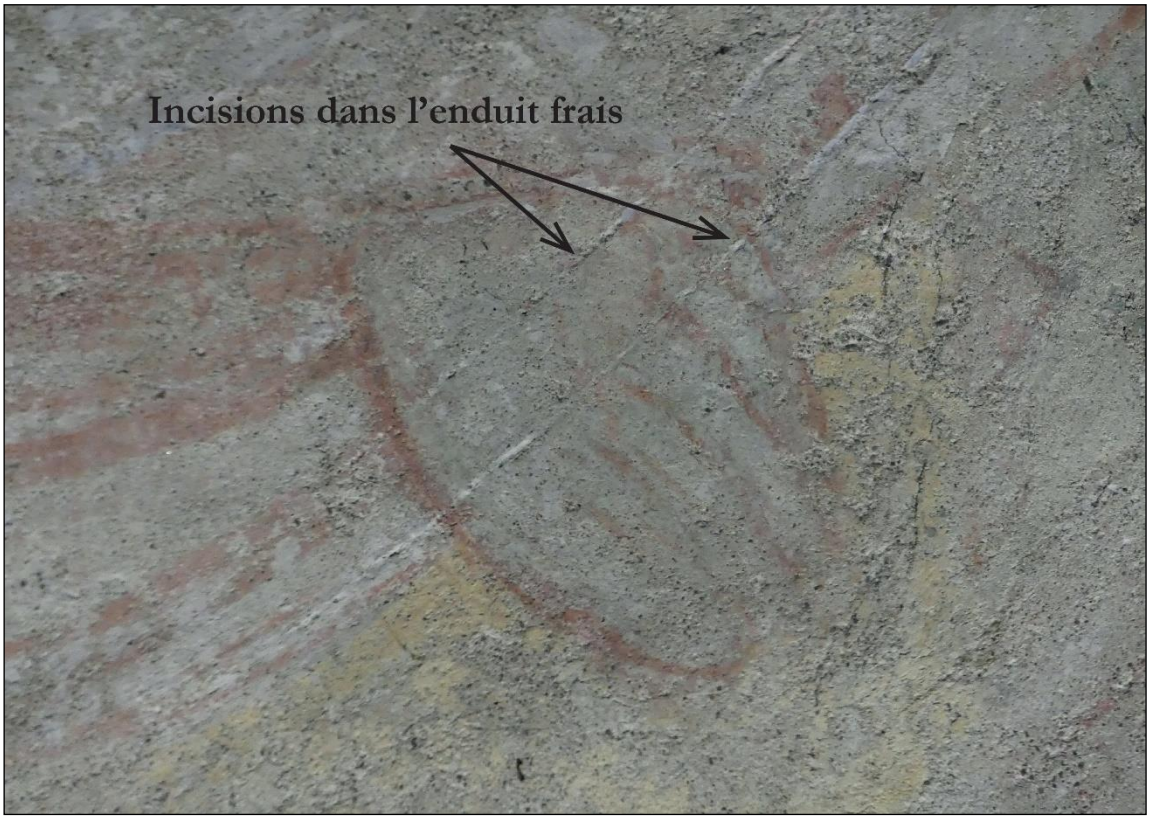


Fig. 16 : Photographie des incisions correspondant aux tracés de la mandorle, détail : pied gauche du Christ

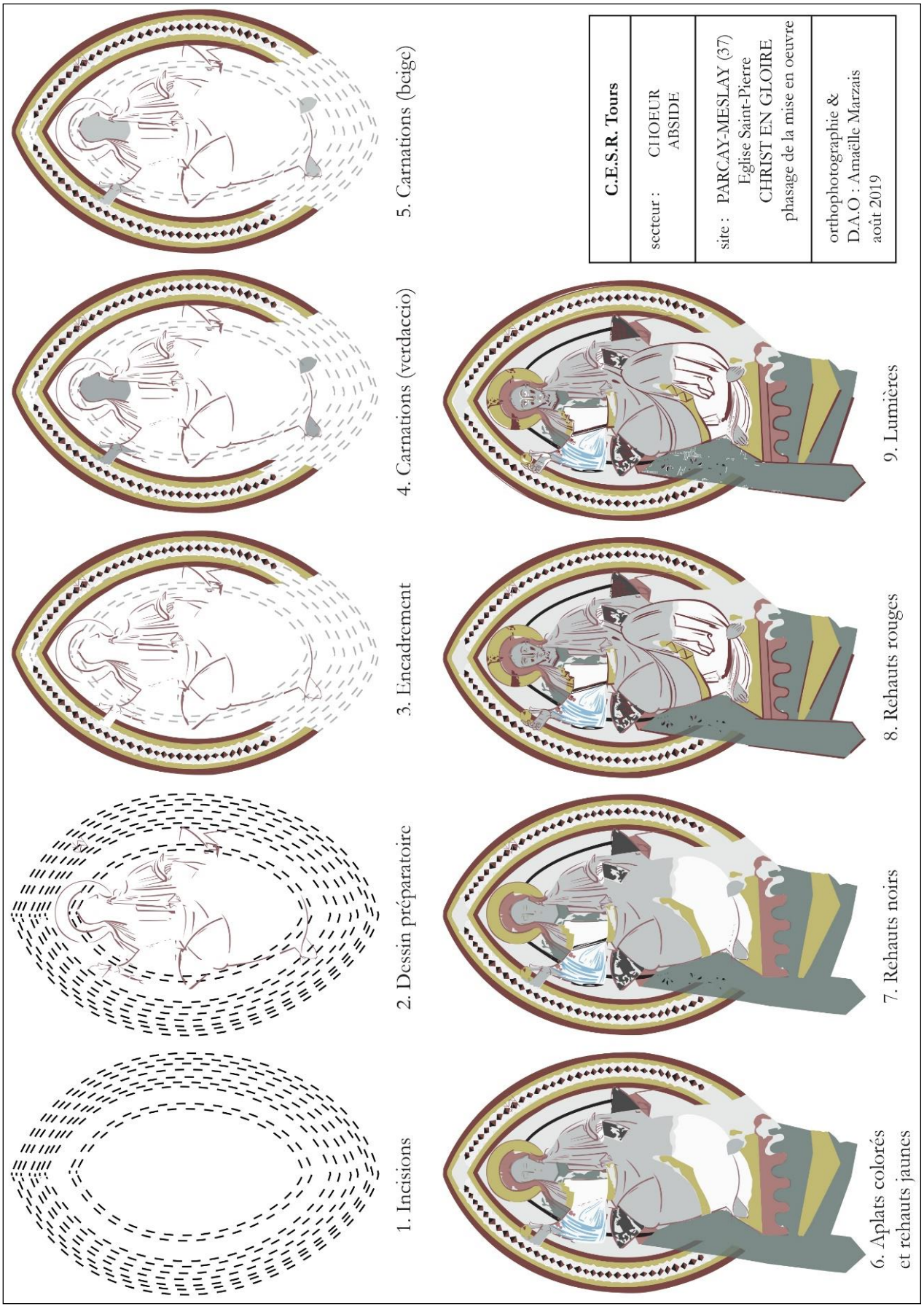
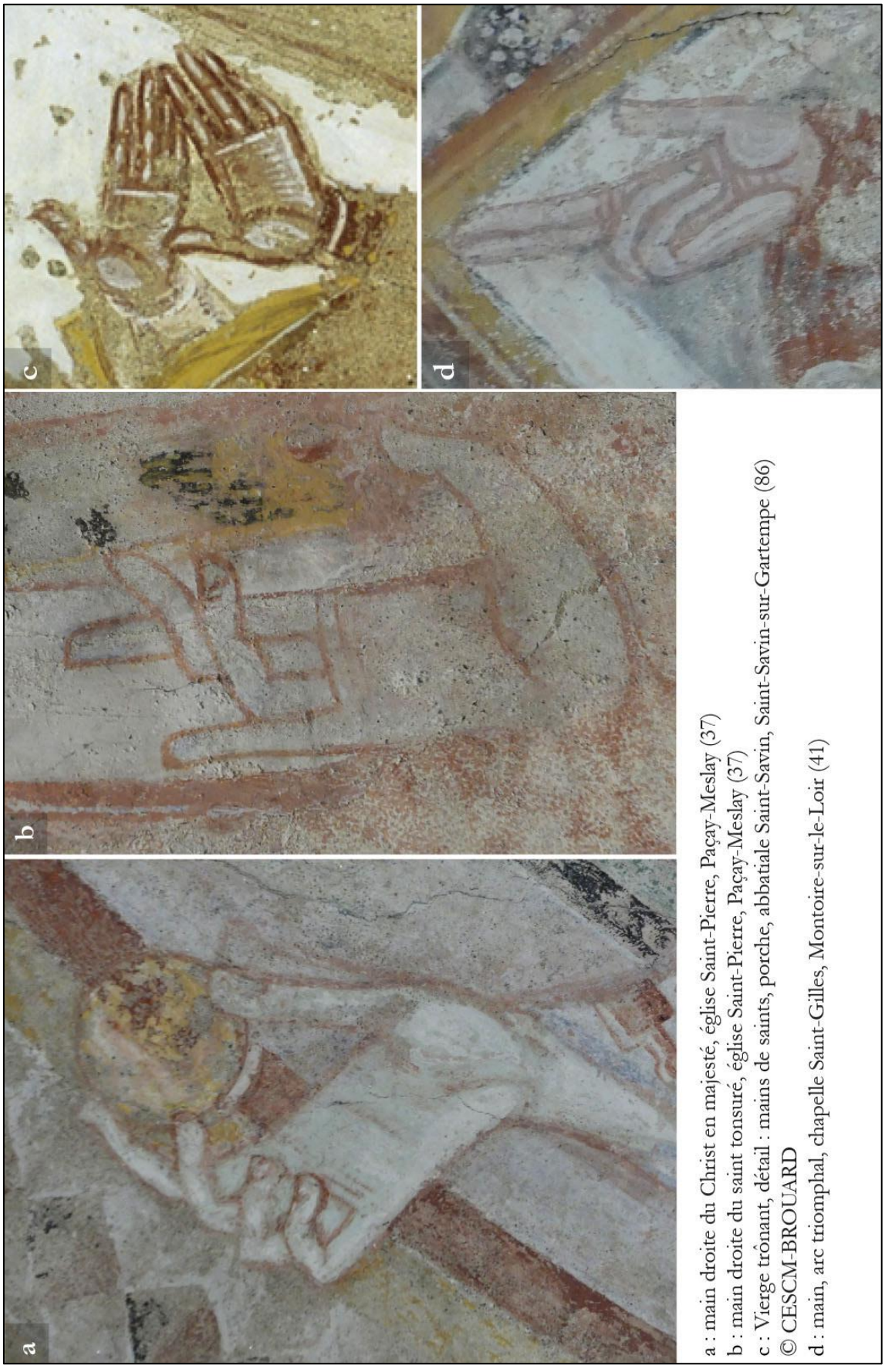


Fig. 17 : Relevé du phasage de la mise en œuvre



Fig. 18 : Planche de photographies des étoffes du Christ



a : main droite du Christ en majesté, église Saint-Pierre, Paçay-Meslay (37)
b : main droite du saint tonsuré, église Saint-Pierre, Paçay-Meslay (37)
c : Vierge trônant, détail : mains de saints, porche, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD
d : main, arc triomphal, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (41)

Fig. 19 : Planche comparative de photographies des mains

Eglise Saint-Pierre, Parçay-Meslay
a : visage du Christ
b : visage du deuxième saint (nord)
c : visage du saint tonsuré

d : visage d'un apôtre, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

e : visage d'un saint, chapelle axiale, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)

Fig. 20 : Planche comparative de photographies des visages

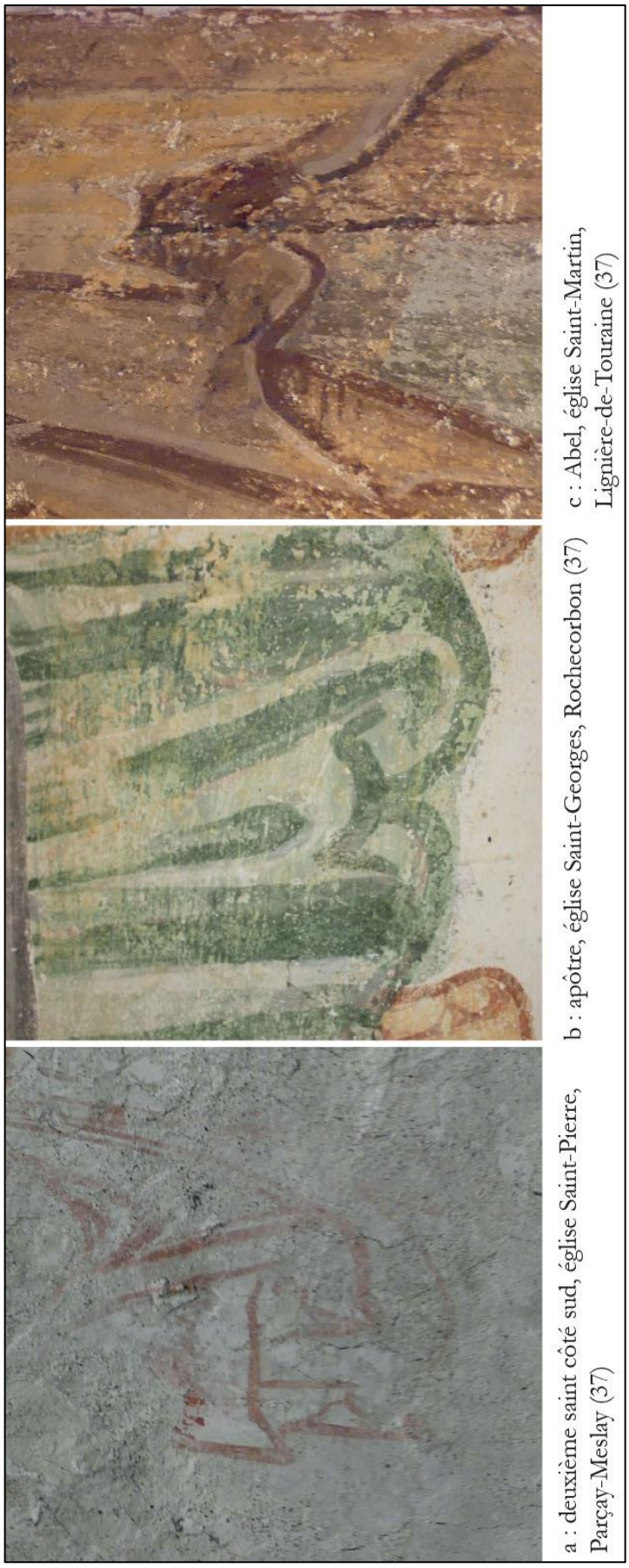


a : pieds du saint tonsuré, église Saint-Pierre, Parçay-Meslay (37)



b : pieds d'un apôtre, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

Fig. 21 : Planche comparative de photographies des pieds



a : deuxième saint côté sud, église Saint-Pierre, Parçay-Meslay (37)

b : apôtre, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

c : Abel, église Saint-Martin, Lignière-de-Touraine (37)

Fig. 22 : Planche comparative de photographies des plis en queue d'aronde

Rigny-Ussé (37)

Ancienne église paroissiale Notre-Dame

Protection : église, peintures classées M. H. 13/03/1930

Historique

Située dans la forêt de Chinon, l'ancienne église paroissiale Notre-Dame de Rigny est mentionnée pour la première fois en 1139 dans un acte du pape Innocent II qui confirme les possessions de l'abbaye de Cormery, parmi lesquelles « l'église Sainte-Marie de Rigny avec la chapelle d'Ussé »[1]. Au XVe siècle, Louis XI fait plusieurs offrandes à l'église Notre-Dame[2]. Initialement installé à proximité de l'église, le bourg de Rigny se déplace progressivement vers le château. En 1701, une assemblée de paroissiens demande le transfert du siège de la paroisse de Rigny à Ussé en arguant le délabrement de l'église, la désertion du centre paroissial et l'impraticabilité des chemins qui y conduisent. La nouvelle église est consacrée en 1859 dans le bourg d'Ussé. L'« Association du Parc Forestier de Teillay » aujourd'hui « Association Notre-Dame de Rigny » rachète l'église à l'État en 1983 et entreprend sa sauvegarde[3].

De 1986 à 1999, les membres du Laboratoire Archéologie et Territoires de Tours fouillent les abords et effectuent quelques sondages au sein de l'église et mettent en évidence deux églises antérieures à celle existante[4]. La première église de petites dimensions, construite entre la fin du VIIe et le milieu du VIIIe siècle, correspond à une chapelle édifiée au sein de la *colonica Riniaco*. Ce centre d'exploitation d'un domaine rural appartenait au monastère Saint-Martin de Tours qui l'a cédé à l'abbaye de Cormery lors de sa fondation en 791. La construction de la deuxième église de plan tréflé intervient après le Xe siècle sous l'égide de l'abbaye de Cormery[5].

[1] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 1.
[2] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 3.
[3] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 3.
[4] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 1.
[5] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 2.

Architecture

La troisième église, actuellement en élévation, reprend l'orientation des édifices précédents et elle présente donc un décalage par rapport à l'orientation habituelle est/ouest des églises. Son plan en croix latine est beaucoup plus vaste que celui des édifices précédents avec une longueur totale de 38m. Elle se compose d'une nef à vaisseau unique de trois travées ouvrant sur un transept puis un chevet en hémicycle construit à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle (fig. 1). Un chevet à pans coupés le remplace au XIVe siècle, lors de la réfection du bras sud du transept (fig. 2). L'escalier de la croisée du transept descend dans un couloir voûté en berceau et devait mener à une crypte[6].

Les fondations sont assises sur le roc sur un terrain humide qui détériore les peintures à cause de la remontée par capillarité de l'eau dans les murs[7]. La finesse des murs qui ne peuvent supporter des voûtes angevines encore expérimentales et trop lourdes ont conduit à de ne nombreux effondrements qui ont fragilisé l'église au cours des siècles et sont la cause des multiples remaniements. La nef est entièrement étayée depuis 1983.

Localisation

Des traces d'un premier décor constitué d'un faux appareil rouge subsistent dans l'ensemble du chœur (campagne 1). La croix de consécration peinte sur la colonne supportant l'arc doubleau sur le mur sud correspond à une deuxième phase de décor et recouvre le faux appareil (campagne 2, fig. 3).

À l'extérieur, une architecture peinte orne le fond de la niche du côté sud de la façade occidentale (campagne 3, fig. 1, 4). À l'intérieur, quelques traces de peinture et croix de consécration se distinguent dans la nef, mais sont inaccessibles à cause de l'étaiement. Les deux autres cycles majeurs se situent dans le transept et le chœur. Le premier programme du XIVe siècle se compose, sur le mur sud du bras sud du transept, d'une grande Vierge à l'Enfant, d'un saint Christophe, d'une sainte Catherine terrassant le dragon, d'un saint Michel pesant les âmes et un autre personnage à peine lisible inscrit dans un arc brisé (fig. 5). Les sondages du mur nord du bras nord du transept ont mis en évidence la tête d'un saint militaire, une silhouette

[6] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 3.
[7] ZADORA-RIO, GALINIÉ, 2014, p. 2.

féminine couronnée, une tête blonde voilée sud fond blanc et rouge surmontée d'inscriptions (campagne 3, fig. 6). Le reste du mur est encore recouvert d'un badigeon.

Le second cycle du XVe siècle se trouve dans le chœur sur le thème du Jugement dernier peint sous la voûte avec les élus face à l'enfer sur les murs latéraux. Plusieurs saints, apôtres et orants accompagnent l'ensemble. Des anges portant les instruments de la Passion décorent le premier arc doubleau du chœur et un Calendrier s'étend sur le second. Un faux appareil rouge avec des étoiles recouvre la voûte (campagne 4, fig. 7).

Enfin, une litre funéraire noire s'étendait dans le chœur et se poursuivait dans le transept à environ 5m du sol.

Rapports

CASTANDET Stéphanie (CIRAM), *Rapport 1216 — MH-326H*, DRAC, 37197-1, T3, 2017, 12p.

Conservatoire Muro dell'Arte (Corinne TUAL, Sabine DE FREITAS, Alexandre CADENA), « Peintures murales de l'église Notre-Dame de Rigny, conservation - restauration du transept sud, rapport d'intervention », DRAC, 37197-1, T3, 2017, 39p.

Atelier Brice MOULINIER, « Rigny-Ussé, église Notre-Dame, peintures murales, étude préliminaire », DRAC, 37197-1, G1, 2007, 33p.

PONSOT Patrick, « Église Notre-Dame de Rigny à Rigny-Ussé, étude préalable à la restauration générale », DRAC, 37197-1, G1, 2007, 116p.

Sources iconographiques

HURAULT Charles, *Photographies*, 1991, série 1996/096 – Fonds photographique du CRMH, MH0294073 à MH0294077, Paris, MAP.

Bibliographie

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Découverte de peintures murales du XIVe et du XVe siècle dans l'église Notre-Dame de Rigny », *Bulletin Monumental*, 148-IV, 1990, p. 427-432.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 79-81.

Restauration

Certaines peintures étaient déjà visibles dans les années 1950 comme le souligne Aimé Neury, mais l'étendue du programme iconographique n'est connue qu'en 1989 lorsque le restaurateur Serban Angelescu effectue les premiers sondages et traitements de consolidations. Certaines dégradations actuelles du décor sont liées à cette restauration : les solins raides posés en bordure des lacunes sans refixage des zones conservées ont introduit un déséquilibre au sein des écailles de peinture[8].

En 2007, l'atelier de restauration Brice Moulinier effectue une étude préliminaire lors de la restauration générale de l'édifice menée par l'Architecte des Monuments Historiques Patrick Ponsot, avant de consolider l'année suivante les peintures visibles du chœur, les autres subsistent encore sous un badigeon[9].

En 2017, l'association présidée par Christiane Sorolla décide de mettre au jour et restaurer les peintures du bras sud du transept par le Conservatoire Muro dell'Arte, plus particulièrement Sabine de Freitas et Corinne Tual. Lors de cette restauration, plusieurs échantillons de la Vierge à l'Enfant ont été analysés par le laboratoire CIRAM à Bordeaux.

Campagne 3 : Vierge à l'Enfant

ICONOGRAPHIE

La Vierge en pied tient l'Enfant contre son flanc gauche et lui présente un oiseau de la main droite, peut-être un chardonneret annonçant la Passion (fig. 8). Elle est nimbée de gris, un voile blanc protège ses cheveux blonds et un court manteau noir couvre une robe grise qui tombe à ses pieds. Un tablier noir avec une bordure blanche lui ceint les hanches. L'Enfant, nimbée de noir, porte une couronne sur ses cheveux blonds. Il est vêtu d'une tunique jaune à manches noires et écarte l'aile de l'oiseau de sa main gauche tandis que la droite présente une sphère. Le groupe se détache d'un fond rouge clair à rinceaux bordeaux et surmonté d'une inscription très effacée dont ne subsiste que : « [..] RIA […] » probablement de MARIA.

Le thème de la Vierge à l'Enfant en pied avec un oiseau apparaît au XIIIe siècle et se répand particulièrement dans la statuaire du XIVe siècle. Les exemples sculptés de Vierge à l'Enfant

[8] PONSOT, 2007, p. 12.
[9] MOULINIER, rapport, 2007.

de La Feuillie[10], de Saint-Thibault[11], de Saint-Pair-sur-Mer[12], de Saint-Nicolas[13] ou de Saint-Denis[14] témoignent de cet engouement (fig. 9). Dans la majorité des cas, l'Enfant tient l'oiseau, le plus souvent de ces deux mains alors qu'à Rigny-Ussé, l'Enfant écarte une de ses ailes et l'oiseau prend appui sur la main de la Vierge, indicateur de la Passion à venir.

À Rigny, la Vierge présente le pied de l'Enfant, sans le tenir dans sa main, mais en le disposant au niveau de sa ceinture blanche et renvoie à la dévotion privée, renforcé par le fait que le pied de l'Enfant se situe à hauteur d'yeux. Le pied en noir se détache du vêtement de la Vierge, ainsi, même si la gamme chromatique de cette peinture est assez limitée, le jeu de juxtaposition des couleurs met en évidence les éléments iconographiques remarquables de la scène. Au XIVe siècle, le culte marial prend une dimension plus tendre et intime dans la liturgie et la littérature religieuse. La plupart adoptent une attitude hanchée dont la saillie sur le côté porte l'enfant[15]. Un voile court protège couramment la tête de la Vierge et son manteau est drapé en tablier[16]. L'Enfant ressemble à sa mère et tient parfois dans sa main un oiseau, une sphère, une cordelière du voile de la Vierge. Le groupe de Rigny-Ussé présente les caractéristiques iconographiques courantes du XIVe siècle, tout en multipliant les attributs pour accentuer l'aspect privé de la dévotion (oiseau, globe, couronne, pied). Sur la peinture murale de Bonneville (XIVe siècle), la Vierge frontale est encore assise sur un trône ce qui n'est plus le cas à Rigny-Ussé, dont le thème du groupe en pied avec un oiseau et un globe semble plutôt provenir de la statuaire (fig. 10). Le groupe se détache d'un fond rouge décoré de rinceaux plus foncés. Ces rinceaux peuvent évoquer les motifs d'un drap d'honneur qui servirait de fond à la Vierge comme sur les tableaux de Robert Campin[17] ou de Jan Van Eyck[18] (fig. 11).

Les choix iconographiques, les dimensions de la peinture à taille humaine, son emplacement dans le transept et son inscription dans une architecture qui rappelle une niche comme une statue au-dessus d'un autel invitent à la dévotion privée, les fidèles pouvant se recueillir devant

[10] Vierge à l'Enfant, pierre, deuxième moitié du XIVe siècle, église Saint-Nicolas, La Feuillie (Seine-Maritime).
[11] Vierge à l'Enfant, bois polychromé, XIVe siècle, église Saint-Thibault, Saint-Thibault (Côte-d'Or).
[12] Vierge à l'Enfant, pierre, début du XIVe siècle, presbytère, Saint-Pair-sur-Mer (Manche).
[13] Vierge à l'Enfant, bois polychromé, XIVe siècle, église Saint-Nicolas, Loudéac (Côtes-d'Armor).
[14] Vierge à l'Enfant, pierre polychromée, XIVe siècle, église Saint-Denis, Thillay (Val d'Oise).
[15] RUSSO, 1997, p. 188.
[16] RUSSO, 1997, P. 261.
[17] Vierge à l'Enfant, panneau de Flémalle, huile sur bois, 149,1 x 58,3 cm, Robert Campin, vers 1430, Städel, Francfort-sur-le-Main.
[18] Vierge à l'Enfant lisant, huile sur bois, 26,3 x 19,4 cm, atelier de Jan Van Eyck, vers 1433, n° 1275/3, National Gallery of Victoria, Melbourne ;
Vierge à l'Enfant entourée des Saintes Barbe et Élisabeth, huile sur bois, atelier de Jan Van Eyck, vers 1441-1443, Frick Collection, New York.

la peinture. Accostés de saints particulièrement vénérés au Moyen Âge tels que Christophe et Catherine, ils forment un ensemble hagiographique jouissant d'un culte répandu.

TECHNIQUE

Les analyses effectuées en 2017 indiquent que la peinture se compose d'une couche d'enduit inférieure à 2mm, de granulométrie hétérogène et composée de sable et de chaux hydraulique. Cette couche d'enduit fait l'interface entre le mur de pierre soigneusement appareillé et un badigeon blanc. Le badigeon, dont l'épaisseur n'excède pas 0,2 mm, se compose de carbonate de calcium et de chaux hydraulique. Les pigments sont ensuite posés sur le badigeon alors que la couche d'enduit est encore fraîche, car une fine couche de carbonate de calcium forme un voile blanc sur la couche picturale[19]. Le processus de carbonatation s'est effectué sur le fond rouge et les rehauts noirs présents sur le même échantillon (fig. 8). On peut donc en déduire que la peinture a été réalisée sur enduit frais[20]. Mais la finition comportait certainement un liant, dont l'aspect indique qu'il pourrait être de l'huile ou de l'œuf[21]. Il s'agit donc d'une technique mixte.

Les nimbes semblent avoir été tracés à l'aide d'une ficelle tendue contrairement à l'arrondi du fond qui s'aplatit à son sommet dénotant un tracé à main levée. Le cordeau, trempé dans le jaune, place les lignes horizontales de l'encadrement. Le rouge, jaune, noir et blanc composent la palette chromatique de cette peinture avec quelques nuances prune pour les rehauts rouges du fond, plusieurs teintes de gris et beige pour les carnations. Les analyses ont révélé l'emploi d'ocre rouge et de noir de charbon. Le peintre débute en plaçant le dessin préparatoire jaune (fig. 12 : étape 1). Il dessine la silhouette complète de la Vierge avant d'esquisser les contours de ses vêtements. Il colore ensuite les carnations et les aplats des vêtements et nimbes (fig. 12 : étapes 2 et 3). Ensuite, le peintre pose le fond et les encadrements, sans qu'il soit possible de déterminer les rapports d'antériorité entre eux, avant de rehausser le fond rouge de motifs prune (fig. 12 : étapes 4 et 5). Enfin, le peintre rehausse les étoffes de rouge pour marquer les plis puis cerne l'ensemble de noir qui sert également à peindre l'inscription surmontant la Vierge (fig. 13 : étapes 6 et 7).

[19] CASTANDET, 2017, p. 5.
[20] CASTANDET, 2017, p. 12.
[21] Conservatoire Muro dell'Arte, 2017, p. 3.

Analyses en laboratoire

2017 : Étude stratigraphique, identification des pigments rouge et noir (laboratoire CIRAM, Bordeaux, Stéphanie Castandet)

Rapport 1216 — MH-326H, DRAC, 37197-1, T3, 2017, 12p.

STYLISTIQUE

Encadrement et fond de scène

Une bande jaune rehaussée de noir encadre latéralement la scène. Au-dessus, une seconde bande jaune-orangé, plus large et effacée, limite la partie haute du groupe. Les écoinçons formés par l'arrondi du fond rouge sont remplis de noir et se détache d'un fond blanc portant des inscriptions en lettres gothiques. Des rinceaux tracés à main levée bordeaux rehaussent le fond rouge dont la forme simule une niche.

Drapés

Des traits rouges rehaussent le tablier noir anthracite et gris foncé pour le bas de la robe. Sur le tablier, les plis succincts, consistent en de simples arrondis qui suivent les bordures, sans aucune notion de volumétrie du corps, pourtant détaillé par le dessin préparatoire. Le manteau drapé en tablier sur la hanche droite de la Vierge retombe en une cascade de plis en bord d'écuelle. Concernant la robe, les plis tombent droit avant de se casser aux pieds qui dépassent de la robe.

Corps

La superposition d'étoffe dissimule les corps, mais, dans le cas de la Vierge, le dessin préparatoire jaune est suffisamment précis pour figurer le galbe du mollet, l'arrondi du genou et un corps aux proportions harmonieuses et élancées. Les pieds sont en décalage par rapport aux jambes du dessin préparatoire. Les mains allongées se terminent par des doigts au bout carré et des ongles rectangulaires.

Visages

Les visages arrondis de la Vierge et de l'Enfant, très homogène, se caractérisent par une absence de menton et un front haut (fig. 13). Ils se présentent de trois quart face avec des yeux en amande très largement fendus dont les traits ne se rejoignent pas aux extrémités. Au-dessus et dessous, un trait marque la paupière allongée ; les sourcils s'étirent en une courbe fortement

arquée dans le prolongement des arêtes du nez qui s'achève en tête d'épingle. La bouche n'est rendue que par la lèvre supérieure marquée par la dépression du sillon labio-nasal et au-dessous, une fossette indique la limite de la lèvre inférieure.

Les sondages et la peinture à l'extérieur

Les sondages du mur nord du bras nord du transept laissent voir à gauche de la baie un personnage féminin blond coiffé d'un voile blanc, la tête penchée sur l'épaule gauche et le bras levé (fig. 14). Le dessin préparatoire en jaune, la forme du visage, les fins sourcils, l'encadrement sous forme de niche, la gamme chromatique et les inscriptions sont autant d'éléments qui rapprochent cette peinture à la campagne de la Vierge à l'Enfant de la première moitié du XIVe siècle. Au-dessus, une femme debout, au léger hanchement, porte une couronne très proche de celle de l'Enfant sur ses cheveux blonds (fig. 14). La gamme chromatique, le dessin préparatoire jaune, les rehauts rouges sur une robe noire et le pli en bord d'écuelle rappellent la campagne du mur sud du transept. À droite de la baie, la tête d'un saint militaire peinte assez haut sur le mur témoigne d'une composition probablement étagée (fig. 14). Nimbé de noir et vêtu d'une cotte de mailles, le personnage est encore recouvert de badigeon sous le col et l'emmanchure. Ses cheveux séparés en mèches retombent en boucles au niveau des oreilles, la barbe s'achève également en bouclettes. Comme pour la Vierge, l'œil est encadré de deux traits formant les paupières surmontées par des sourcils droits. Le dessin préparatoire en jaune, le nimbe noir, le fond rouge duquel se détache le personnage permettent de rattacher cette peinture à la campagne de la Vierge à l'Enfant.

À l'extérieur, le faux appareil, qui devait couvrir l'ensemble de la niche, ne suit pas les vrais joints des pierres et présente un module plus allongé (fig. 4). Une architecture composée d'un gâble à crochets surmonté d'un fleuron s'inscrit sur le faux appareil. Un personnage très peu lisible, nimbé de noir s'inscrit sur un remplage blanc à fond rouge du gâble. Il s'agit donc probablement d'un personnage saint inscrit dans une architecture. À nouveau, la palette chromatique et le dessin préparatoire en jaune permettent de rattacher cette peinture à la première campagne.

COMPARAISONS

L'un des saints en pied peint dans l'église Saint-Quentin à Channay-sur-Lathan[22] porte un manteau anthracite dont les drapés sont rehaussés d'un trait rouge qui évoque le traitement sur le manteau de la Vierge de Rigny-Ussé (fig. 15). Un groupe similaire à celui de Rigny-Ussé se trouve dans la chapelle Saint-André à Taxat daté du XIVe siècle[23] (fig. 15). La Vierge se déhanche pour porter l'Enfant qui joue avec un globe. Des rinceaux courent autour de la Vierge dont un liseré délimite la silhouette, comme à Rigny-Ussé. Enfin, les personnages de la Dormition de la Vierge, peints dans l'église Saint-Pierre de Marestay, présentent un double trait pour marquer les paupières comme à Rigny[24] (fig. 15). Les mains des personnages, très similaires, s'achèvent par des doigts au bout carré et ongles rectangulaires. Dans les deux cas, les personnages se distinguent par un dessin vigoureux.

DATATION

Marie-Pasquine Subes-Picot attribue le visage du saint militaire et la Vierge à l'Enfant au premier tiers du XIVe siècle grâce à des comparaisons iconographiques avec des groupes sculptés français du XIVe siècle et en particulier de la Vierge debout du premier tiers du siècle. Selon l'autrice, les rinceaux et le style archaïque du visage du saint militaire confirment cette datation[25]. Bérénice Terrier-Fourmy situe l'exécution de cette campagne au début du XIVe siècle en se fondant sur le choix de la palette chromatique, le traitement de la chevelure, les rinceaux et la posture de la Vierge à l'Enfant qu'elle rapproche de la statuaire[26].

La construction de l'église de Rigny-Ussé intervient au cours du XIe siècle ou au début du XIIe siècle. Le transept, qui abrite les peintures de la campagne 3, a été remanié au cours du XVe siècle par le percement d'une baie flamboyante qui coupe certaines scènes peintes. Ces décors ont donc été exécutés entre les XIe et XVe siècles. La stylisation du dessin du drapé, la raideur qui se dégage de l'ensemble et la simplicité du trait et des couleurs pour ne retenir que l'essentiel, ainsi que les rinceaux autour de la figure permettent de proposer une datation au XIVe siècle. Les proximités stylistiques avec les personnages de la Dormition de l'église Saint-Pierre de Marestay permettent de resserrer la datation de la Vierge à l'Enfant de Rigny-Ussé de

[22] Saint, XIVe siècle, abside, église Saint-Quentin, Channay-sur-Lathan (Indre-et-Loire).
[23] Vierge à l'Enfant, XIVe siècle, chapelle Saint-André, Taxat (Nièvre)
[24] Dormition de la Vierge, fin du XIIIe-début du XIVe siècle, église Saint-Pierre de Marestay, Martha (Charente-Maritime).
[25] SUBES-PICOT, 1990, p. 432.
[26] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 80.

la première moitié du XIVe siècle. L'emploi d'un liant à l'huile n'est pas incompatible avec cette datation, car il apparaît dès le XIIIe siècle.

Campagne 4 : Jugement dernier, saints et Calendrier

ICONOGRAPHIE

Le chœur, composé de deux travées, s'ouvre par un arc plein cintre dont l'intrados est décoré d'un calendrier dont les mois d'août à décembre situés au sud ont disparu (fig. 16, scène 1). En partant du nord, le mois de janvier se reconnaît grâce à la scène de banquet. Janus aux trois visages qui symbolisent le passé, le présent et l'avenir se retrouve dans le Calendrier peint dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (fig. 17). Même si l'image connaît un certain discrédit au XVe siècle, elle perdure durant tout le Moyen Âge[27] et se retrouve notamment dans l'enluminure du Bréviaire de Paris conservé à Châteauroux, et daté d'avant 1414[28]. Au-dessus, le paysan de février, assis sur un tabouret, se chauffe les mains et les pieds devant l'âtre, comme couramment représenté. De la scène suivante, en grande partie disparue, ne subsiste que la tête du paysan et quelques sarments de vigne reconnaissable aux tortillons sur la tige. La taille de la vigne marque l'activité du mois de mars. En avril, le noble cavalier porte un turban gris sur la tête et une tunique courte claire dont un galon rouge souligne les extrémités. Ses éperons à molettes font avancer le cheval richement harnaché à l'amble. Il symbolise le retour du printemps et des promenades à cheval du mois d'avril, même si l'iconographie la plus répandue figure un jeune homme à pied tenant un bouquet de fleurs. Le peintre représente le mois de mai sous les traits d'un noble présentant une branche et une couronne. Il s'agit certainement d'une représentation de la coutume de la plantation du « mât de mai », attestée dès le XIIIe siècle. Coupé le 30 avril, le rameau ou mât de mai est planté au matin dans le village par des jeunes hommes[29] comme on peut le voir dans les Grandes Heures d'Anne de Bretagne[30] (fig. 16). Pour juin et juillet, l'iconographie est plus courante avec en premier le paysan fauchant les blés puis agrippant une gerbe de blé pour la couper à la faucille.

[27] MANE, 2004, p. 27.
[28] Bréviaire de Paris, atelier du Maître de Boucicaut, vers 1414, Châteauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, f. 1.
[29] MANE, 2004, p. 77.
[30] Grandes heures d'Anne de Bretagne, Jean Bourdichon, vers 1505, Paris, BNF, ms. Lat. 9474, f. 8.

Dans la première travée sur le mur sud, l'aigle de Jean et l'homme ailé de Matthieu font face au bœuf ailé de Luc accompagne le lion de Marc (fig. 16, scènes 2, 14, fig. 18). Les quatre Vivants accompagnent le Christ du Jugement dernier peint sur le pignon.

En dessous, deux personnages jettent des pierres à saint Étienne en prière (fig. 16, scène 15, fig. 19). Étienne prie alors pour lui : « Seigneur Jésus, reçoit mon esprit ! » puis à genoux pour ses bourreaux : « Seigneur, ne leur impute pas à péché ce qu'ils font ! ». Étienne imite le Christ dans sa Passion dans l'espoir de la résurrection[31], thème du programme iconographique du chœur de l'église de Rigny-Ussé.

Un faux appareil rouge avec des étoiles jaunes et du houx rouge décore la voûte de la première travée sud. Les motifs suivent un ordre préétabli, alternant sur une ligne une pierre décorée d'un houx rouge avec une pierre centrée d'une étoile. Les motifs sont disposés en quinconce le long d'une colonne (fig. 20).

Les douze apôtres figurent sur l'intrados du deuxième arc du chœur (fig. 16, scène 3, fig. 21). Seuls huit des douze ont été conservés au nord. En partant du bas de l'arc et en remontant : un homme assis, comme tous les apôtres, porte une barbe, des cheveux longs, tient une lance dans sa main et peut être identifié comme étant Thomas. Le suivant tient un couteau permettant d'identifier Barthélemy, puis le troisième, Jean, se distingue par son aspect juvénile et tient un livre. Son frère, Jacques le Majeur, reconnaissable à son bâton de pèlerin est représenté juste au-dessus, suivi de Matthieu avec son épée et un livre. Le personnage suivant semble tenir une hallebarde permettant d'y reconnaître Jude, aussi appelé Thaddée. La clef au sommet de l'arc permet de reconnaître Pierre, suivi de son frère André portant sa croix en X. Les personnages du collège apostolique se retrouvent souvent peints en pied sur les murs du chœur des églises, ou sculptés sur les portails, mais plus rarement peints sur l'intrados d'un arc comme à Rigny-Ussé dont le format rappelle le calendrier décorant l'intrados de l'arc suivant.

Sur le mur sud de la deuxième travée, une foule d'orantes et d'orants, les mains jointes, se tient agenouillée devant un saint (fig. 16, scène 4, fig. 22). Le premier des orants, plus âgé, se distingue des autres par le port de la tonsure et de l'aube qui permettent de l'identifier comme un membre du clergé. Les autres portent de longues tuniques fendues blanches ou marron laissant apparaître des braies rouges ou vertes et des chausses marron ou noires. L'ensemble des hommes du reste des orants ont leurs joues creusées et les manches très bouffantes de leur

[31] VORAGINE, 1998, p. 85.

chemise qui sont serrées au poignet par un cordon. Le premier groupe de femmes porte le voile, le second les cheveux longs retenus dans le dos. Il peut s'agir de la représentation d'un prêtre et de ses fidèles allant au paradis guidé par un saint.

Une Résurrection des morts est peinte au-dessus de cette scène (fig. 16, scène 5, fig. 23). Elle se sépare en deux parties qui suivent le sens de narration. Les morts féminins et masculins nus sortent de leur sarcophage puis se dirigent vers le Christ peint sur le pignon.

Sur le pignon, à gauche, un personnage en pied abîmé s'inscrit dans un élément architecturé (fig. 16, scène 6, fig. 24). Au-dessus un ange noir, dont les pigments ont probablement viré, se tient debout les bras ouverts sur un escalier menant à un bâtiment rouge couvert d'une toiture à double pan jaune (fig. 16, scène 7, fig. 24). L'ange en haut des escaliers accueille les élus au paradis qui prend la forme d'une église. Un autre ange vol au-dessus de la toiture en tendant les mains vers les élus de la Résurrection. L'escalier montant vers le ciel et l'entrée du paradis sous forme d'église se retrouvent dans les Jugements derniers de la peinture flamande, notamment dans les tableaux de Lochner[32], d'Hans Memling[33] ou de Rogier Van der Weyden[34] (fig. 25, 26).

Au centre du mur pignon, un Christ montre ses stigmates, assis sur un arc-en-ciel (fig. 16, scène 8, fig. 27). Le manteau, qui couvre ses épaules et ses jambes, laisse paraître le buste nu du Christ et la plaie légèrement sanglante de la lance. Saint Jean-Baptiste, reconnaissable à sa tunique en peau ainsi que sa barbe et ses cheveux longs et hirsutes, et la Vierge l'encadrent. Saint Jean-Baptiste remplace également saint Jean l'évangéliste dans le tribunal du Jugement dernier dans la peinture flamande du XVe siècle[35] (fig. 25, 26). En France, le Juge est fréquemment assis sur un arc-en-ciel, flanqué de la Vierge et de Jean-Baptiste[36]. Enfin, des anges porteurs des instruments de la Passion achèvent l'ensemble. Sous le Christ, d'autres corps nus s'extirpent de cercueils (fig. 16, scène 9, fig. 27). Sous cette scène, saint Jean-Baptiste vêtu d'une tunique en peau tient un agneau au nimbe crucifère allongé sur un plateau vert (fig. 16, scène 10, fig. 28). Il rappelle le sacrifice du Christ et son œuvre rédemptrice.

[32] Jugement dernier, technique mixte sur bois, 124,5 x 172 cm, Stefan Lochner, vers 1435, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.
[33] Jugement dernier, huile sur bois, 223,5 × 72,5 cm, Hans Memling, vers 1467-1471, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
[34] Retable du Jugement dernier, huile sur bois, 220 x 548 cm, Rogier Van der Weyden, 1443-1452, n° YT 583, Hospices de Beaune, Beaune.
[35] PACE (dir.), 2007, p. 214.
[36] PACE (dir.), 2007, p. 206.

La représentation de l'enfer est peinte sur le mur nord, face à la Résurrection des morts (fig. 16, scène 12, fig. 29). Comme pour la Résurrection, la scène se sépare en deux parties : à gauche les diables poussent, tirent, traînent les corps nus des damnés dans la gueule ouverte d'un monstre crachant des flammes signifiant la porte de l'enfer à droite. Ainsi, les damnés tournent le dos au Christ et sont repoussés vers l'extérieur du chœur. Durant la deuxième moitié du XVe siècle, la divergence des élus a progressivement laissé la place à un mouvement centripète dans les Jugements derniers à Albi, à Cahors, à La Brigue, à Lézat[37] et à Rigny-Ussé.

Un cycle hagiographique se développe en dessous, apparemment indépendamment du Jugement dernier. La présence de ces images rompt avec la structure traditionnelle du Jugement dernier et paraît isolée. Le cycle débute avec saint Paul tenant un livre et une épée (fig. 16, scène 11, fig. 30). Saint Paul se convertit la même année que la Passion du Christ et la lapidation de saint Étienne, si l'on considère l'année comme une succession de douze mois comme le souligne Jacques de Voragine[38]. À droit de la baie, sainte Catherine se reconnaît par l'épée et la roue dentée de son martyre (fig. 16, scène 13, fig. 30).

Les peintures du chœur s'articulent donc autour du thème de la Résurrection : celle du Christ qui précède le Jugement dernier, celle des morts et celle des saints : Étienne par son attitude proche de celle du Christ lors de la Passion et en attente de sa résurrection, Paul qui se convertit au moment de ces deux événements presque contemporains, saint Jean-Baptiste qui baptise le Christ et également figuré à ses côtés sur le Jugement dernier. Enfin, Catherine trouve sa place dans ce cycle comme sainte très vénérée au Moyen Âge. Les quatre Vivants accompagnent, quant à eux, le Christ du Jugement dernier.

TECHNIQUE

Un mortier de chaux et sable est posé sur les pierres appareillées et layées. Les pigments ont probablement été appliqués à la détrempe sur ce mortier. Le cordeau sert à délimiter les encadrements et à tracer le faux appareil horizontal de la voûte. Les traits verticaux du faux appareil ont été posés à main levée (fig. 19). Le peintre a utilisé une ficelle tendue pour tracer les cercles des nimbes. Cinq motifs ont été colorés à l'aide de pochoir : des étoiles à six branches jaunes sur la voûte, du houx rouge sur le mur sud ou noir sur le mur nord, du houx rouge avec

[37] PACE (dir.), 2007, p. 206.
[38] VORAGINE, 1998, p. 155.

des feuilles vertes ainsi que des feuilles avec tige vertes pour le fond des orants et une fleur stylisée rouge imitant le brocart dans l'ensemble de la dernière travée du chœur (fig. 31).

La palette chromatique est limitée en nombre de pigments, mais se complète par quelques nuances. Le rouge, le jaune, le blanc et le noir offrent par mélanges des teintes roses, grises et marron. Le peintre commence sa composition en plaçant le dessin préparatoire en jaune, puis il colore les fonds en laissant les carnations en réserve. Il applique ensuite les chairs qu'il modèle à l'aide d'ombres rouges (fig. 32). Le peintre pose ensuite les aplats suivis des fonds rehaussés de motifs posés à mains levées ou au pochoir. L'ensemble est rehaussé de rouge pour les carnations et de noir pour les étoffes (fig. 33).

STYLISTIQUE

Encadrement

Une simple bande rouge limite la partie inférieure du premier registre pour l'ensemble de la deuxième travée du chœur. Les pieds des personnages mordent cette bande. Pour les peintures sur les murs sud et ouest, c'est-à-dire les orants et le saint s'inscrivant dans une architecture, sans qu'un encadrement peint matérialise une séparation avec le registre supérieur : la corniche sépare les orants de la Résurrection et l'on passe sans transition du saint au paradis. De l'autre côté, des fanions rouges sur fond blanc séparent les saints de l'Enfer. Cet encadrement se poursuit sur le chapiteau et sur la corniche surmontant le taureau ailé de la première travée du chœur. Il devait être présent dans l'ensemble du chœur entre les deux registres.

Composition

La campagne s'agence en deux registres. L'inférieur est dédié aux saints. Le registre supérieur consiste en un Jugement dernier, présidé au centre par le Christ encadré d'une Résurrection des morts et du paradis à sa droite et d'une seconde partie de la Résurrection avec l'Enfer rejeté à sa gauche. Les élus se dirigent vers le Christ et marchent vers l'autel tandis que les damnés s'en éloignent et se tournent vers la nef et vers le portail pour sortir de l'espace consacré (fig. 34). Une symétrie s'observe dans la composition : les élus guidés par les anges à l'ouest et les damnés traînés par les diables en face à l'est. Les deux scènes se séparent en deux et fonctionnent et les personnages circulent le long d'un arc de cercle : les corps se dirigent vers le paradis au nord, les damnés vers les enfers à l'est. Dans ce registre supérieur, en plus du sens de circulation des personnages, le concepteur du programme iconographique introduit une

dimension pyramidale avec le Christ au sommet. Le collège apostolique constitué des douze apôtres et les douze mois de l'année se font échos sur les arcs.

Fond de scène

Les orants prennent appui sur un sol vert clair et un fond blanc rehaussé de pochoirs disposés régulièrement alternant un houx rouge avec un houx rouge avec feuilles vertes et en quinconce sur les colonnes. En face, sur le même registre, les saints Jean-Baptiste, Paul et Catherine se tiennent sur un sol vert et se détachent d'un fond blanc avec des pochoirs identiques dans les motifs et la disposition à ceux des orants.

Le fond de la Résurrection des morts se compose d'un paysage rocheux jaune foncé se détachant sur le blanc du badigeon parsemé de motifs de brocart rouge appliqués au pochoir. Cette même disposition se retrouve sur le Jugement dernier peint sur le pignon et sur l'Enfer.

Les sols sont donc colorés, la différence de couleur participe à séparer les registres : un sol vert pour le registre inférieur du cycle hagiographique et rocheux pour le registre supérieur du Jugement dernier. Il en est de même pour les pochoirs : du houx pour les saints et le brocart pour le Jugement dernier.

Drapés

Les saints Paul et Jean-Baptiste sont deux bons exemples des plicatures développées dans cette campagne (fig. 28, 30). Les personnages se saisissent d'un pan de cape pour la froisser et produire d'élégants plis en méandre chez Paul ou en cornet pour Jean-Baptiste. Les autres plis suivent et épousent les mouvements des personnages avec une certaine emphase qui rompt avec l'hiératisme des postures. Les plis souples s'arrondissent et s'achèvent parfois en tête d'épingle. Le peintre creuse les drapés par un gris accompagnant le rehaut noir pour les petites surfaces. Des hachures renforcent les plus vastes creux comme à l'intérieur de la cape ou sur le buste de Jean-Baptiste, et même que de petits croisillons à l'intérieur de la manche gauche de Paul. Les plis des manches bouffantes ou pliées des orants répondent aux mêmes caractéristiques. En revanche, le bas des robes et tuniques tombe avec plus de simplicité, de manière assez droite et forment un arrondi au niveau des genoux pliés, sans jamais se casser (fig. 35).

Corps

Les silhouettes sont proportionnées, mais les corps nus laissent paraître un buste allongé, des bras fins accrochés à des épaules assez tombantes, un ventre bas et rebondi et des hanches étroites. Les jambes musculeuses prennent appui sur de grands pieds, aux talons et chevilles marqués. La poitrine des femmes se place haut sur le buste. Un cercle surmonté d'un trait arrondi représente le nombril.

Visages

La campagne se caractérise par un traitement assez homogène des visages. Ils sont peu expressifs et se caractérisent par de grands yeux avec un large iris, des lèvres charnues et des oreilles très détaillées. Les hommes présentent des traits plus accusés que les femmes. Les pommettes saillent sous la peau et le peintre souligne l'affaissement de la peau et les rides autour de la bouche et des yeux. Ce traitement se remarque particulièrement sur les orants, mais également sur saint Paul (fig. 30). Le nez échappe à ce traitement assez stéréotypé des visages : tantôt épaté, busqué, droit, mais généralement à la pointe tombante et donnent du caractère et de l'individualité aux visages.

Pour les personnages comme saint Paul ou certains apôtres du collège apostolique, le peintre a pris soin de tracer la ligne des sourcils, peu arrondis, et de l'épaissir par de petits traits perpendiculaires à cette ligne pour dessiner les poils du sourcil, les rendant broussailleux (fig. 36a). Ce traitement très poussé du sourcil se retrouve sur un damné du Jugement dernier de Chinon au XVe siècle[39] (fig. 36b). Les yeux de saint Paul, grands, en amande et détaillés, se terminent en virgule, marquant le pli de l'œil. La paupière supérieure en long trait, suit la forme de l'œil, l'inférieure se divise en deux traits traçant comme une poche. Le peintre dégrade les couleurs de l'iris, qui se détache du blanc de l'œil. Les bords marron foncé s'éclaircissent vers l'intérieur et un éclat de blanc marque la pupille noire et une partie de l'iris. Le peintre prendre soin de faire refléter la lumière dans l'œil, pour la rendre encore plus de vraisemblable.

Les chevelures blondes des femmes tombent dans leurs dos, celle des anges, également blonde, forment deux masses bouffantes et vaporeuses au niveau des oreilles (fig. 37). Enfin, celles des hommes varient du blond au châtain et s'étalent sur les épaules dans le cas du Christ, de saint Jean-Baptiste et de certains apôtres ou plus courte sur saint Paul, les orants ou les morts. Les

[39] Damné du Jugement dernier, XVe siècle, narthex, collégiale Saint-Mexme, Chinon (Indre-et-Loire).

cheveux de saint Paul, et ce devait être le cas pour les autres personnages, se séparent en très fines mèches séparées par un fin rehaut marron et modelé par diverses couleurs : jaune clair pour le fond puis marron, jaune foncé et orange pour les mèches (fig. 36).

COMPARAISONS

Les pochoirs, que l'on retrouve d'une scène à l'autre, participent à l'homogénéité de cette campagne. Cette campagne se caractérise par un grand souci du détail qui se constate particulièrement dans les yeux, les différentes formes de nez, les oreilles et les marques de vieillesses judicieusement soulignées.

Les carnations, délimitée par un cerne et modelée par une teinte rouge pour les ombres, s'apparentent aux chairs du saint Christophe peint dans la chapelle de Notz-l'Abbé au XVe siècle[40] (fig. 38). Les oreilles très détaillées et les grands yeux aux iris colorés et paupières soulignés ne sont pas sans rappeler ceux du saint Christophe de l'église Saint-Serge d'Angers de la seconde moitié du XVe siècle qui présente néanmoins un modelé plus travaillé[41] (fig. 38). Quelques proximités dans les plis, les oreilles, les yeux et l'inexpressivité se retrouvent avec le saint Christophe de l'église Notre-Dame de Cunault du milieu du XVe siècle[42], sans toutefois se rapprocher sur le jeu de nuances et dégradé que l'on retrouve à Rigny-Ussé et à Angers (fig. 38).

DATATION

Marie-Pasquine Subes-Picot attribue cet ensemble à la seconde moitié du XVe siècle[43], ce qui confirme Bérénice Terrier-Fourmy à partir de la palette chromatique, les pochoirs et le traitement des mèches[44].

Le chevet a été reconstruit au XIVe siècle et comporte les peintures de la quatrième campagne. La représentation de la tradition du « mât de mai » dans le calendrier permet de situer l'exécution des peintures au XIIIe siècle au plus tôt, date d'apparition de cette fête. Les proximités stylistiques avec les ensembles de Notz-l'Abbé, de Saint-Serge d'Angers ainsi que de Notre-Dame de Cunault, le traitement du modelé, de la perspective, le style linéaire ainsi

[40] Saint Christophe, XVe siècle, chapelle de Notz-l'Abbé, Martizay (Indre).
[41] Saint Christophe, seconde moitié du XVe siècle, nef, église Saint-Serge, Angers (Maine-et-Loire).
[42] Saint Christophe, milieu du XVe siècle, nef, église Notre-Dame de Cunault, Chênehutte-Trèves-Cunault (Maine-et-Loire).
[43] SUBES-PICOT, 1990, p. 428.
[44] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 81.

que la palette chromatique restreinte et composée de camaïeux de gris permettent de dater cette campagne de la seconde moitié du XVe siècle.

Figures

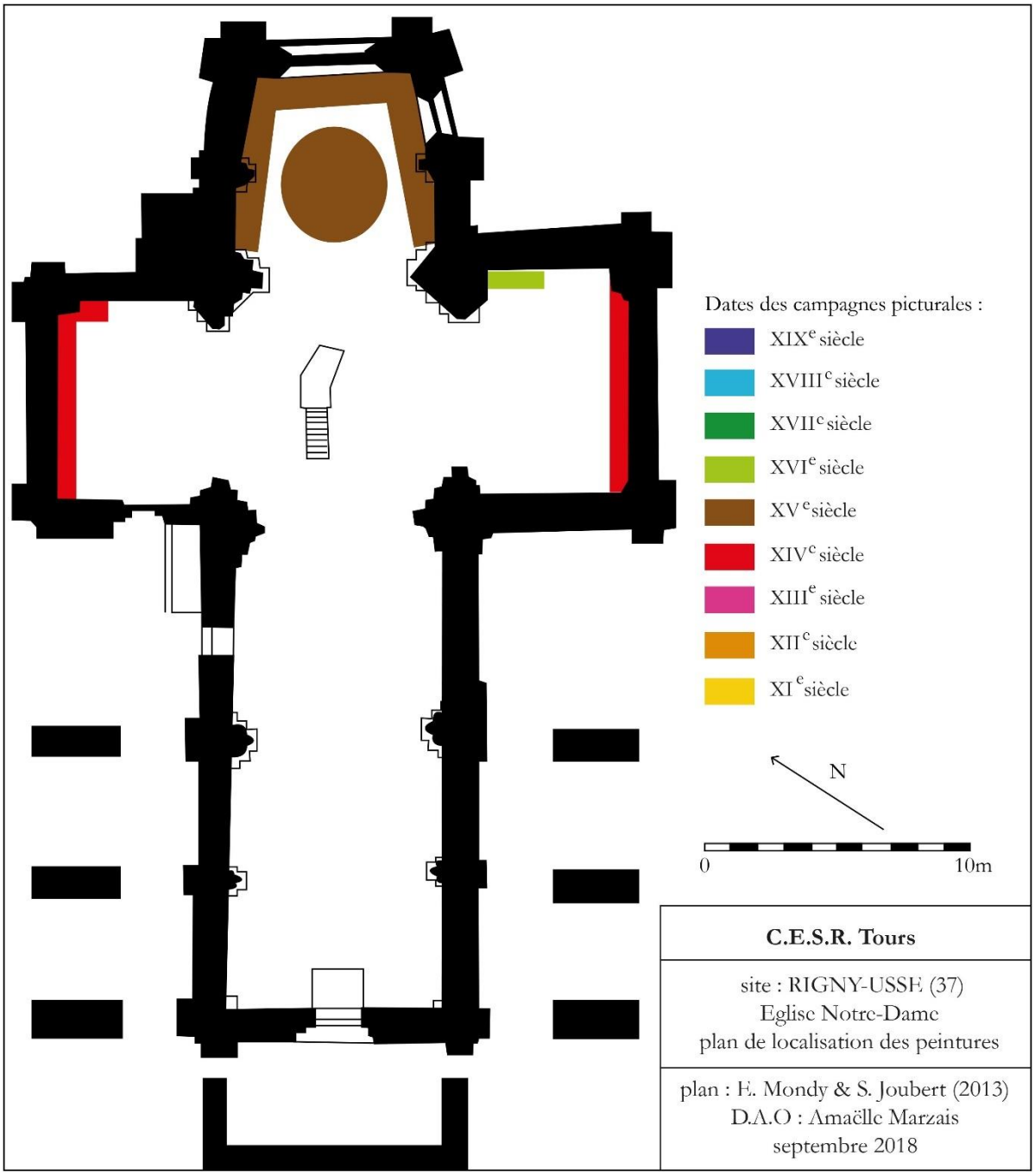


Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales



a : Photographie de la nef et du transept, extérieur, vue du nord-ouest



b : Photographie du chevet, extérieur, vue du sud-est

Fig. 2 : Photographies de la nef et du chevet, extérieur

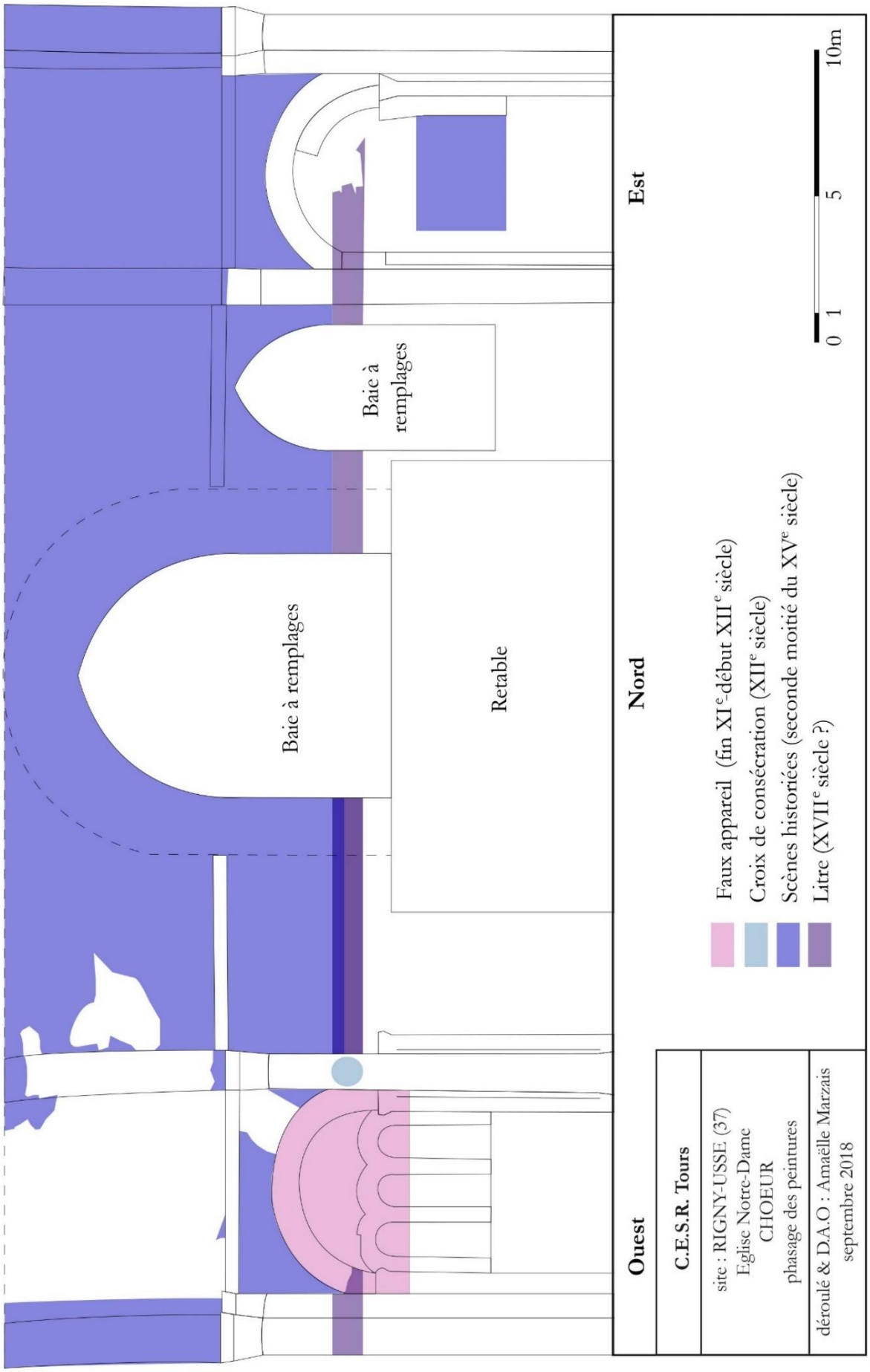


Fig. 3 : Relevé avec le phasage des peintures du chœur



Fig. 4 : Photographies des vestiges de peintures (campagne 3), niche, façade occidentale

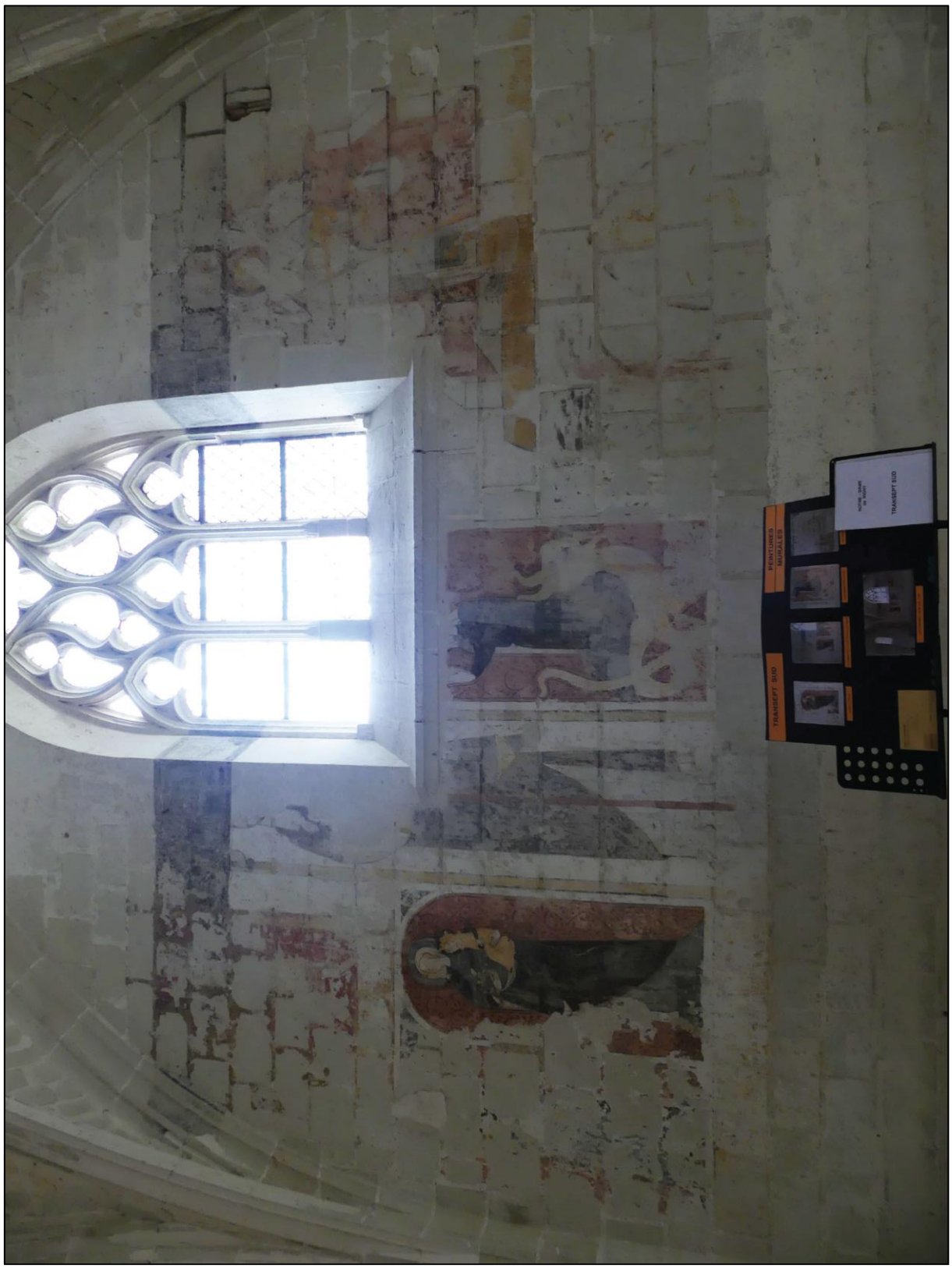


Fig. 5 : Photographie de la Vierge à l'Enfant, de saint Christophe, de sainte Catherine terrassant le dragon et de saint Michel pesant les âmes (campagne 3), mur sud, bras sud du transept



Fig. 6 : Photographie du bras nord du transept (campagne 3)



Fig. 7 : Photographie des peintures du chœur (campagne 4)



Fig. 8 : Orthophotographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 3)

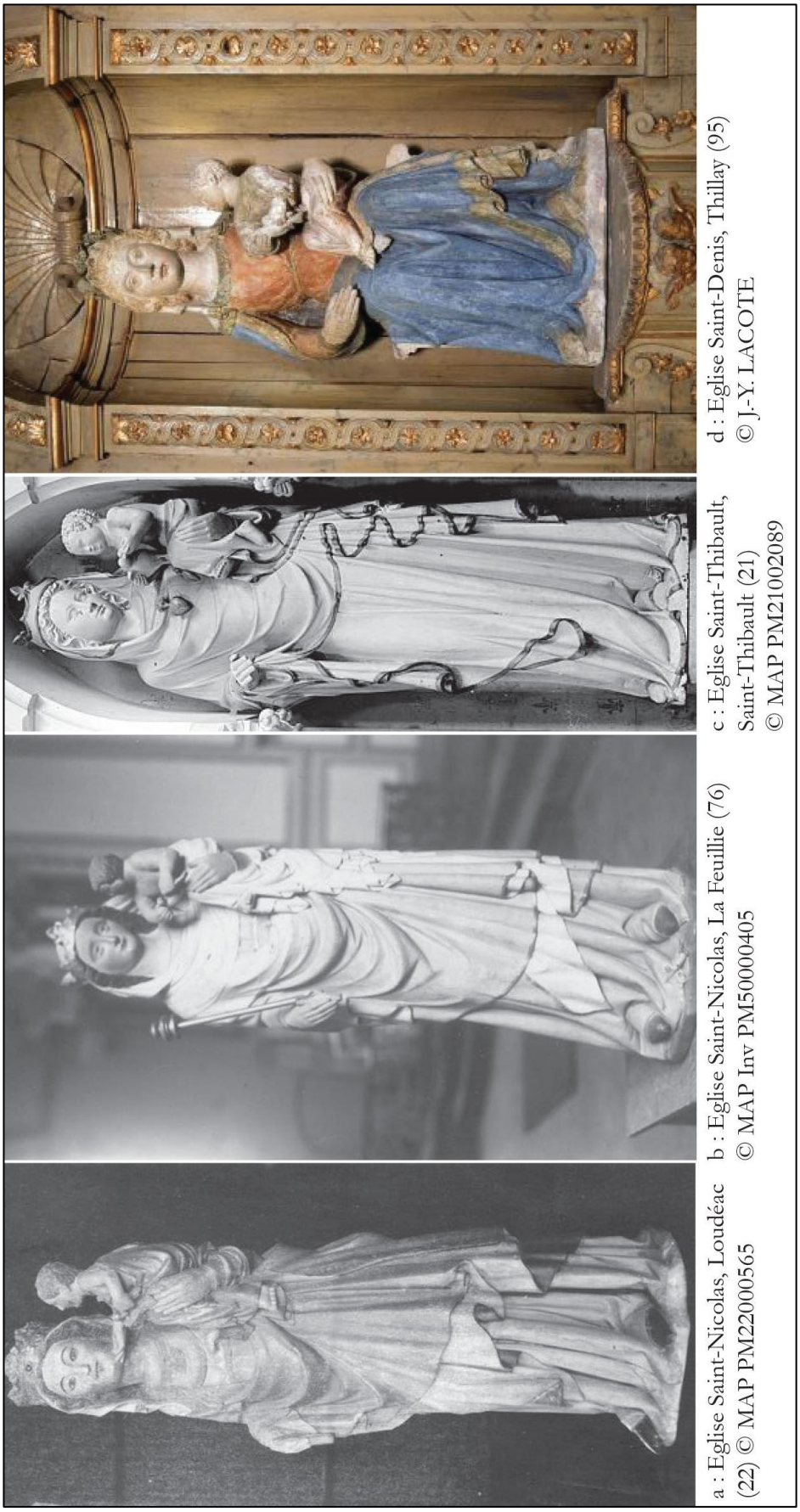


Fig. 9 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant



Fig. 10 : Vierge à l'Enfant, église Saint-Clément, Bonneville (Charente) © N. Guillaumin-Pradignac



a : Vierge à l'Enfant, Robert Campin, Städel, Francfort-sur-le-Main © U. EDELMANN, Städel Museum



b : Vierge à l'Enfant lisant, atelier de Jan Van Eyck, National Gallery of Victoria, Melbourne © LAPIS



c : Vierge à l'Enfant entourée des Saintes Barbe et Elisabeth, atelier de Jan van Eyck, Frick Collection, New York © Frick Collection, New York

Fig. 11 : Planche comparative des tentures de la Vierge à l'Enfant

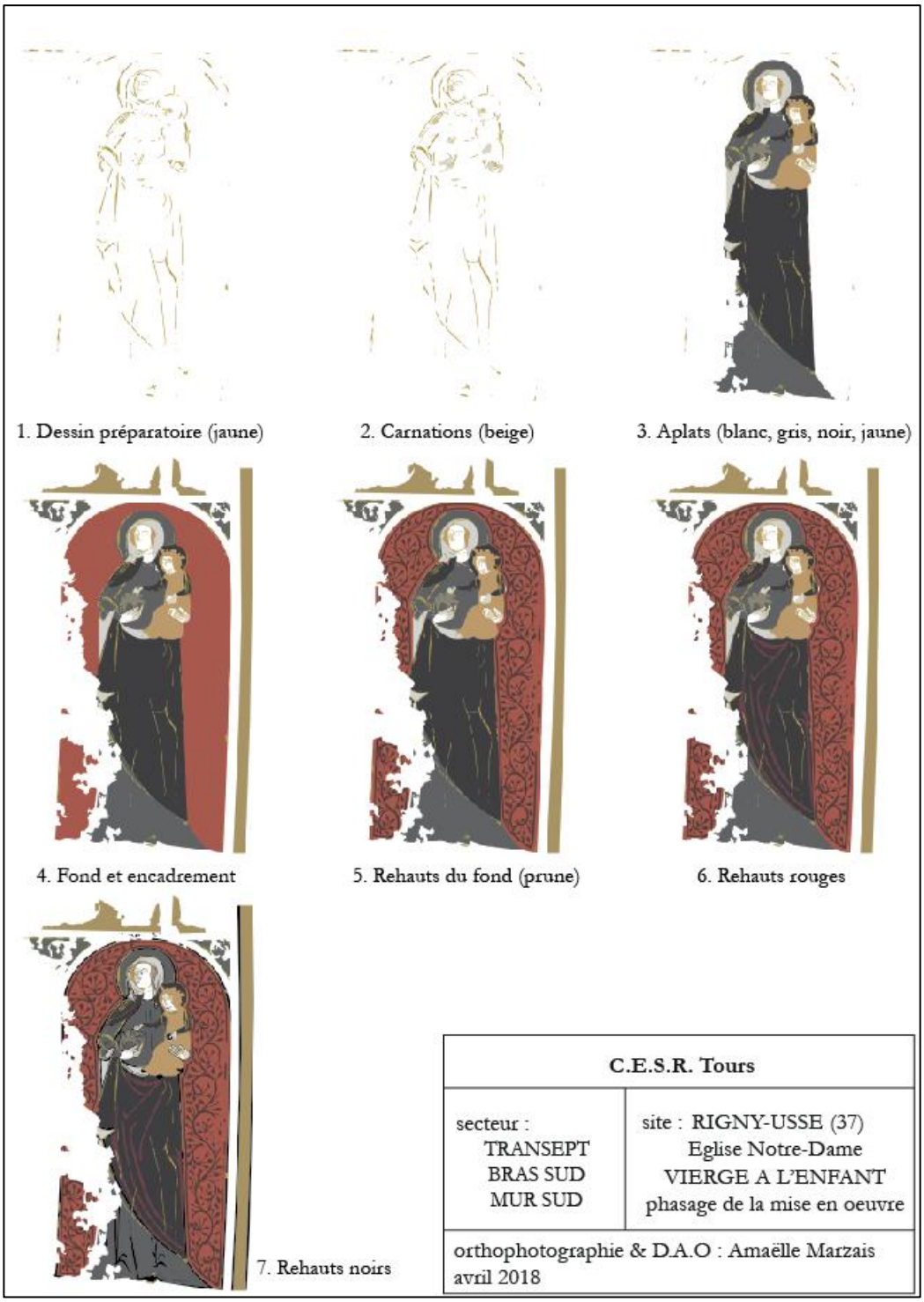


Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de la Vierge à l'Enfant (campagne 3)



Fig. 13 : Photographie des visages de la Vierge et de l’Enfant (campagne 3)



a : Sainte couronnée



b : Femme portant un voile



c : Saint militaire

Fig. 14 : Photographies des peintures du bras nord du transept (campagne 3)



a : Saint, église Saint-Quentin, Channay-sur-Lathan (37) © B. TERRIER FOURMY

b : Vierge à l'Enfant, chapelle Saint-André, Taxat (03) © Conservatoire Muro dell'Arte

c : Dormition, église Saint-Pierre de Marestay, Martha (17) © C. BARBIER

Fig. 15 : Planche comparative des plis et des corps (campagne 3)

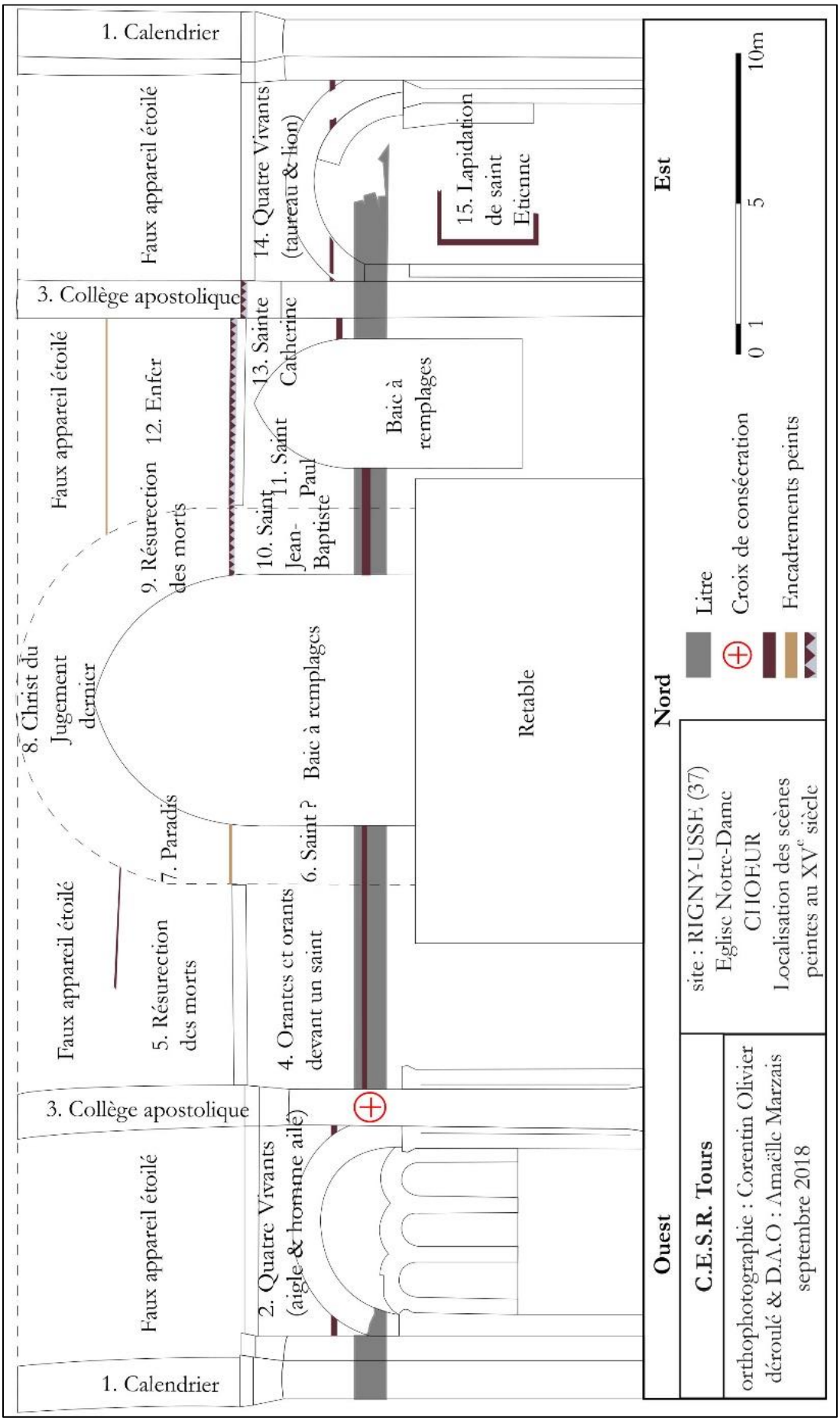
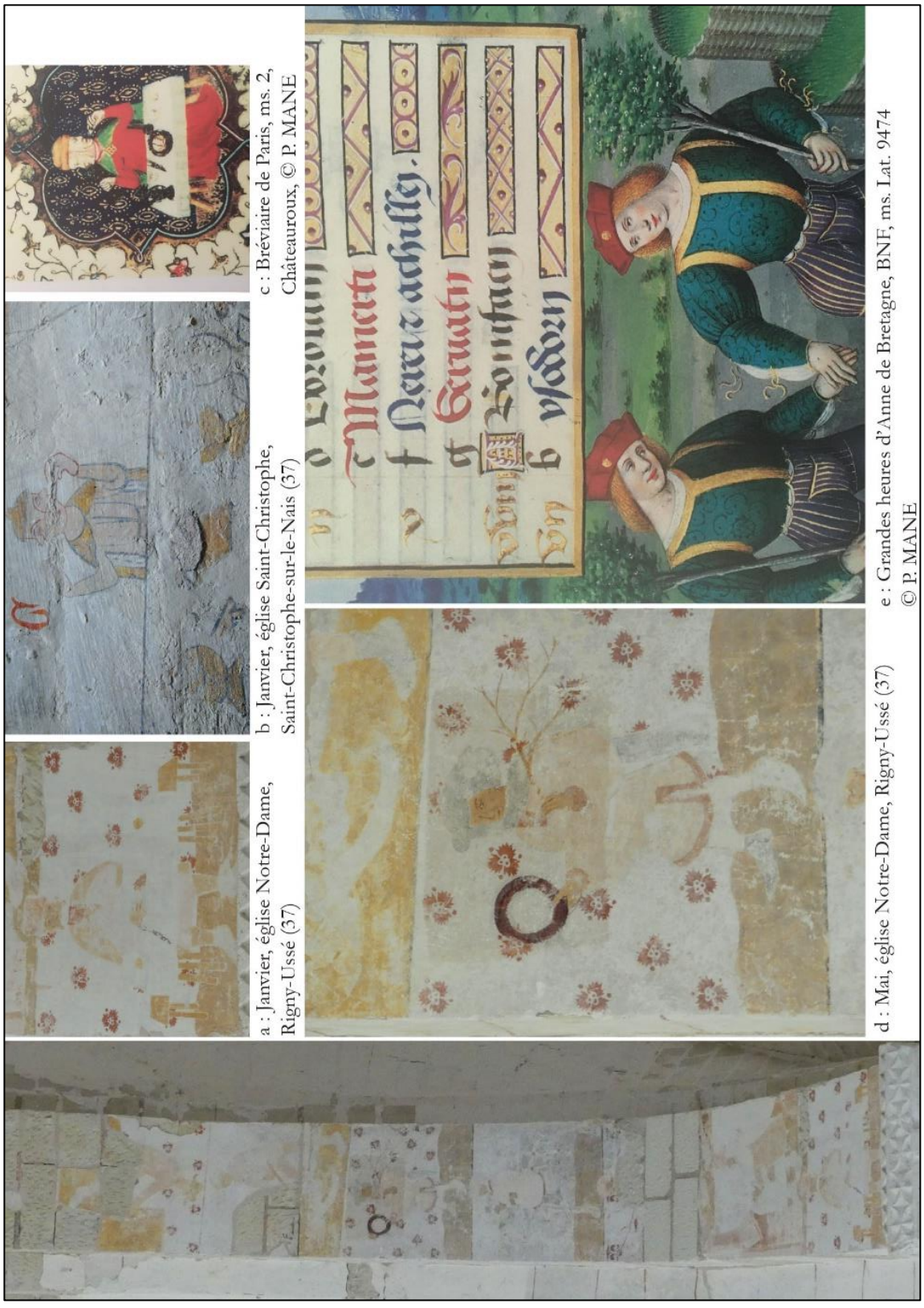


Fig. 16 : Relevé avec la localisation des scènes de la campagne 4



a : Janvier, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

b : Janvier, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)

c : Bréviaire de Paris, ms. 2, Châteauroux, © P. MANE

d : Mai, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

e : Grandes heures d'Anne de Bretagne, BNF, ms. Lat. 9474 © P. MANE

Fig. 17 : Planche comparative du Calendrier (campagne 4)



a : Aigle et Homme ailé, mur nord



b : Taureau ailé et Lion ailé, mur sud

Fig. 18 : Photographies des Quatre Vivants (campagne 4)



Fig. 19 : Photographie de la Lapidation de saint Étienne



Fig. 20 : Photographie de la voûte du chœur (campagne 4)



Fig. 21 : Photographies des Douze Apôtres (campagne 4)



Fig. 22 : Photographie d'une foule en prière devant un saint (campagne 4)



Fig. 23 : Photographie de la Résurrection des morts (campagne 4)



Fig. 24 : Photographie d’un saint (campagne 4)



a : Jugement dernier, Stefan Lochner, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne © Wallraf-Richartz-Museum



b : Jugement dernier, Hans Memling, Muzeum Narodowe, Gdańsk © Muzeum Narodowe

Fig. 25 : Planche comparative du Jugement dernier



Fig. 26 : Retable du Jugement dernier, Rogier Van der Weyden, Hospices de Beaune, Beaune © Hospices de Beaune



Fig. 27 : Photographie du Jugement dernier (campagne 4)



Fig. 28 : Photographie de saint Jean-Baptiste (campagne 4)



Fig. 29 : Photographie de l'Enfer (campagne 4) © C. OLIVIER



Fig. 30 : Photographies de saint Paul et de sainte Catherine (campagne 4)



Fig. 31 : Photographies des motifs au pochoir (campagne 4)



Fig. 32 : Photographie du dessin préparatoire jaune (campagne 4)



Fig. 33 : Photographie des rehauts rouges et noirs de la foule d'orants devant un saint

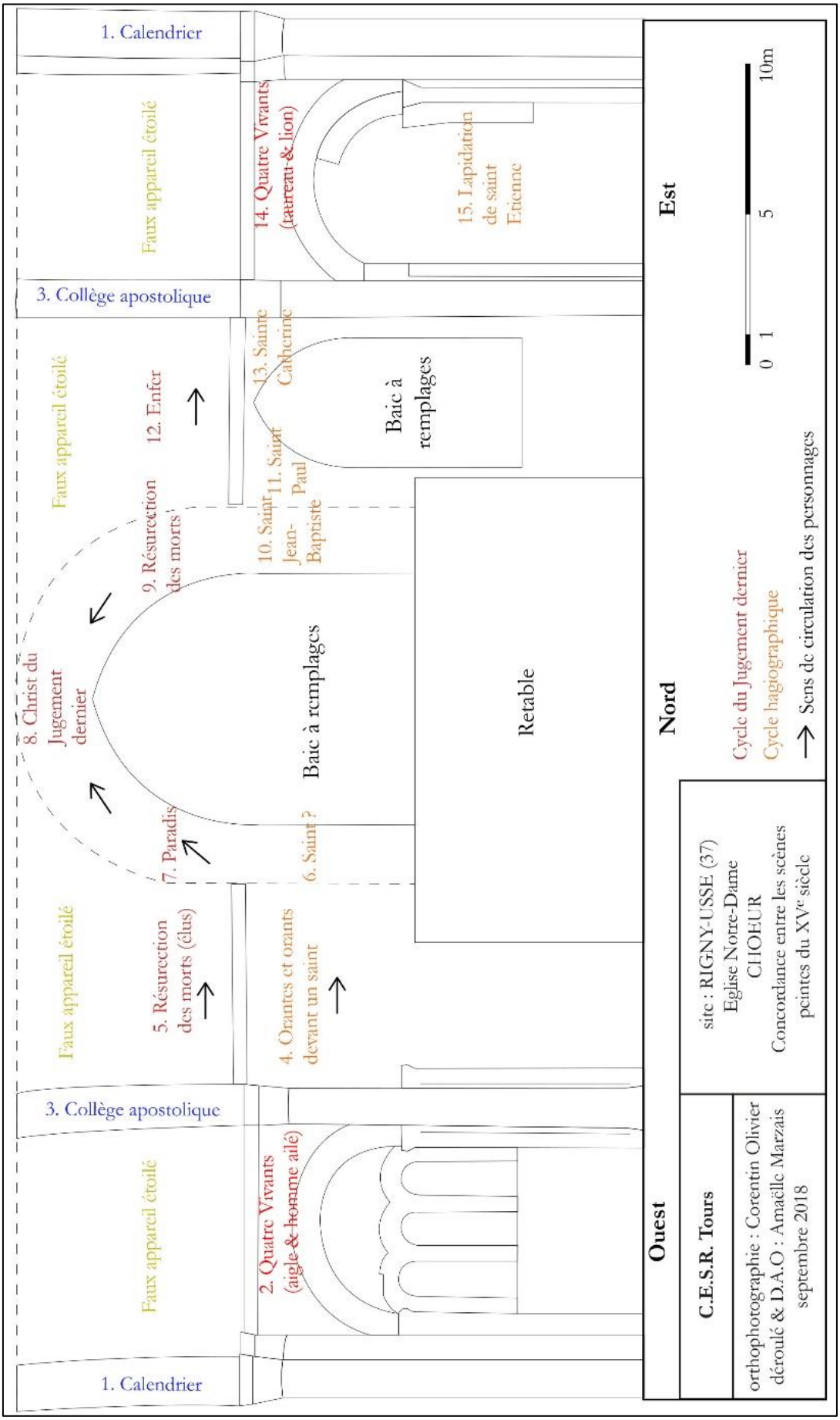
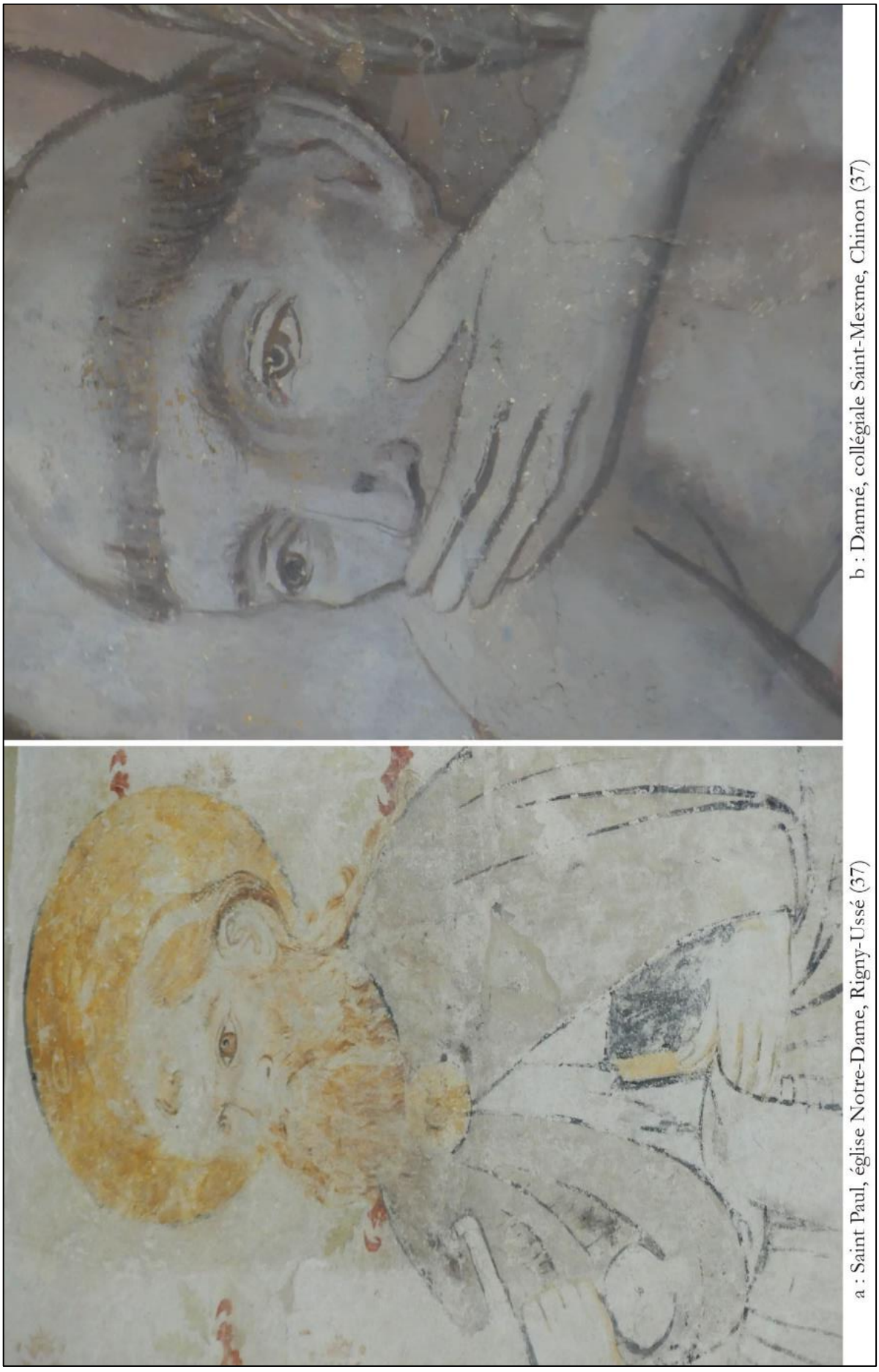


Fig. 34 : Relevé des concordances des scènes et du sens de circulation des personnages peints (campagne 4)



Fig. 35 : Photographie d’un orant (campagne 4)



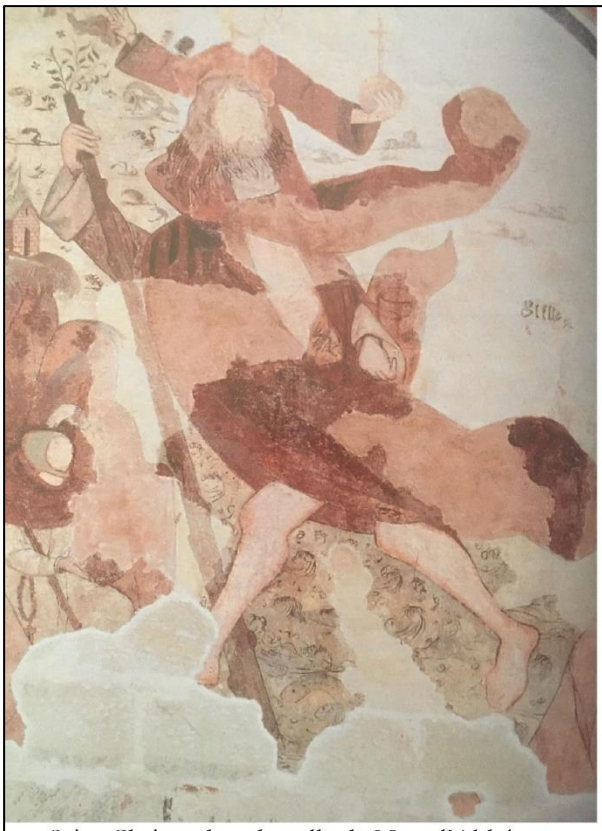
a : Saint Paul, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

b : Damné, collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

Fig. 36 : Planche comparative des visages (campagne 4)



Fig. 37 : Photographie d’un ange guidant les morts (campagne 4)



a : Saint Christophe, chapelle de Notz-l'Abbé, Martizay (36) © P. MAUPOIX



b : Saint Christophe, église Notre-Dame de Cunault, Chênehutte-Trèves-Cunault (49) © B. ROUSSEAU



c : Saint Christophe, église Saint-Serge, Angers (49) © B. ROUSSEAU

Fig. 38 : Planche comparative des visages (campagne 4)

Rivière (37)

Église Notre-Dame

Protection : classée M. H. liste de 1862

Historique

La commune de Rivière se situe dans l'arrondissement de Chinon et appartient au canton de l'Île-Bouchard situé à 12 km. Au IVe siècle, Rivière est mentionnée dans la vie de saint Martin et dans la légende de saint Mesme[1]. Un premier édifice aurait été construit par saint Martin à l'emplacement de l'église actuelle[2]. Vers 1030, le seigneur de l'Île-Bouchard cède l'église de Rivière à l'abbaye de Marmoutier. Geoffroy Martel, comte d'Anjou, s'empare de la Touraine et enlève Rivière à Marmoutier pour l'attribuer à l'abbaye de Vendôme en 1044 ou 1445. Seize ans plus tard, son neveu Bouchard de l'Île l'assiège dans le prieuré de Tavant, à quatre kilomètres de l'Île-Bouchard et neuf kilomètres de Rivière, prieuré appartenant aux religieux de Marmoutier. Pour les dédommager de l'incendie, Bouchard de l'Île leur restitue le prieuré de Rivière vers 1071[3]. Vers 1118, Geoffroy fils d'Andelme, donne la dîme des blés de l'église de Rivière au prieur de Tavant à condition que ce dernier lui livre la moitié de cette dîme[4]. L'église de Rivière apparaît donc au Moyen Âge comme intimement lié au réseau religieux de Marmoutier et s'inscrit dans un contexte historique et géographique riche entre les XIe et XIIIe siècles que sont les programmes picturaux de Tavant, Chinon et Lignières-de-Touraine. La châtellenie de Rivière, possédée du Xe au XIIe siècle par la maison de l'Île-Bouchard, passe ensuite à la seigneurie de Rivière[5].

Architecture

L'église comporte une nef à vaisseau unique qui se termine par un chevet plat (fig. 1). La nef se poursuivait plus à l'ouest avant son amputation en 1562 comme en témoigne les baies plein

[1] BODIN, 1842, p. 111.
[2] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 350.
[3] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 351.
[4] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 352.
[5] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 353.

cintre percées dans le mur sud devant le portail (fig. 2). Au cours du XVIIe siècle, un nouveau portail ferme la nef et un auvent est aménagé devant la nouvelle façade[6].

À l'extérieur, des pierres de moyens appareils et de petits appareils cubiques liées par des joints rubanés constituent les murs (fig. 3a). Des baies en plein cintre à fins claveaux et sans appui éclairent la nef. Différents appareils décorent le chevet, réticulé et en arête de poisson, ainsi que plusieurs plaques sculptées : des rosaces stylisées de part et d'autre de la baie centrale et deux scènes historiées au-dessus, probablement une Visitation au sud et un homme de face au nord (fig. 3 b). Une corniche à damier reposant sur des modillons sculptés court le long des murs.

À l'intérieur, une charpente lambrissée couvre la nef tandis qu'un voûtement en plein-cintre couvre le chœur. Il est accessible par deux escaliers latéraux construits sur une crypte semi-enterrée comme dans l'église paroissiale de Tavant (fig. 4). Une baie géminée sur trois faces éclaire le clocher carré du XIe siècle. Des peintures du XIXe siècle recouvrent l'intérieur de l'église.

L'absence de contrefort et de transept, les appareils décoratifs, la mise en œuvre des baies et la construction en moyen appareil et module cubiques incitent à dater la nef et le chevet du XIe siècle au plus tard.

Localisation

Cinq campagnes picturales décorent l'église. Les restes de la première campagne, constituée d'épisodes de la vie publique du Christ et d'une Dormition, se situent dans l'angle occidental du mur sud de l'actuelle nef et se poursuivent sur les murs nord et sud de l'auvent (campagne 1, fig. 1, 5, 6). Quelques fragments subsistent à l'extérieur dans la première baie percée au sud juste après le porche, qui correspond à une portion amputée de la nef (fig. 2). Les saints sur le pilier sud entre la nef et le chœur appartiennent à la deuxième campagne (fig. 1, 7). La troisième campagne consiste en un décor géométrique connu par le relevé d'Yperman[7] et une Cène décrite par Galembert[8], actuellement recouverts par des peintures postérieures (fig. 8). La campagne suivante se compose de deux litres disparues et deux blasons peints sur le mur est du porche portant les armes de la famille de Veau, propriétaire de la châtellenie de Rivière à partir de 1596 (campagne 4). Un aveu du 4 juin 1686 précise les droits du seigneur de Rivière Urbain de Veau

[6] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 370.
[7] YPERMAN, relevé : *ornementation et sujets divers, la Cène, la Résurrection de Lazare et la mort du mauvais riche*, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont.
[8] BODIN, 1855, p. 94-111.

dans l'église. Cet aveu confirme la présence de deux litres avec les armes de la famille : l'une courrait sur l'ensemble des murs à l'intérieur de l'église et l'autre à l'extérieur[9]. Cette campagne intervient donc entre 1596, date de la possession de la châtellenie par la famille de Veau, et 1686, date de l'aveu confirmant l'existence du décor. Le dernier décor, réalisé en1863 par Galembert, reprend des motifs des campagnes 1 et 3 et recouvrent l'ensemble du chœur et de l'actuelle nef (campagne 5, fig. 4).

Rapport

EVANGELISTI Élisabeth, « Rivière (37), église Notre-Dame, travaux de conservation-restauration des peintures murales du porche », Paris, 1996, 1997/024/008, MAP, Charenton-le-Pont.

Sources iconographiques

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *visage du mauvais riche*, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_03, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *visage du Christ*, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_05, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *mort du mauvais riche, la Résurrection de Lazare et la Fuite en Égypte*, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_204, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *repas du mauvais riche*, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_205 1a, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *Mort du mauvais riche et Résurrection de Lazare*, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_452a, SAT, Tours.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevé : *peintures murales du XIVe siècle*, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_452b, SAT, Tours.

YPERMAN Louis-Joseph, relevé : *ornementation et sujets divers, la Cène, la Résurrection de Lazare et la mort du mauvais riche*, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont.

EVANGELISTI Élisabeth & al., relevé au trait : *peintures du mur nord du porche*, calque échelle 1/1, 1996, reproduit dans le dossier de restauration.

EVANGELISTI Élisabeth & al., relevé par aplats de couleurs : *peintures du mur sud du porche*, calque échelle 1/1, 1996, reproduit dans le dossier de restauration.

[9] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 353.

Bibliographie

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Les peintures murales de l'église Notre-Dame de Rivière », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, tome V, 1855, p. 94-111.

EVANGELISTI Élisabeth, DAVY Christian, « Notre-Dame de Rivière – La restauration du porche fait ressusciter Lazare », *Bulletin des Amis du Vieux Chinon*, tome X, 2000, p. 370-388.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 82-83.

TREFFORT Cécile (dir.), *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, vol. 25, Paris, CNRS, 2014, p. 99-100.

Restauration

Le comte de Galembert découvre les peintures de Rivière en 1853. Il les décrit dans une notice publiée en 1855[10]. Il précise que la voûte du chœur et les chapelles absidiales ne portaient pas de décor peint contrairement à la crypte qui portait des fragments d'inscriptions en lettre gothique et les restes d'une figure d'évêque que le peintre-restaurateur attribue au XVe siècle. Sur le fût des colonnes du chœur, la peinture simule le marbre ou l'agate comme dans l'église de Saint-Savin, précise-t-il. Les chapiteaux étaient également peints[11]. Deux campagnes décoraient les murs nord et sud de la nef : la première avec des grecques vivement colorées qu'il attribue aux XIe-XIIe siècles, selon lui contemporaine de la construction de l'édifice vers 1100 et la deuxième du début du XIVe siècle avec ses trèfles quadrilobés. À cela s'ajoutaient deux litres funéraires[12].

Après une étude du style et de la technique, Galembert propose de restaurer l'église et d'étendre à toute la nef le système du XIe siècle, c'est-à-dire une séparation du mur en registres avec des ornements et encadrements inspirés de ceux existants : une frise supérieure, deux registres historiés, la bande de médaillons avec enroulements végétalisés et enfin le soubassement losangé. Il choisit donc de recouvrir la campagne du XIVe siècle et les deux litres funéraires. Pour le chœur, il propose de nettoyer les colonnes et les chapiteaux puis de les décorer en

[10] BODIN, 1855, p. 94-111.
[11] BODIN, 1855, p. 95.
[12] BODIN, 1855, p. 97.

s'inspirant de la première campagne[13]. Finalement, il ne supprime que les litres et enchâsse le décor du XIVe siècle dans celui réalisé en 1863.

En 1996, la restauratrice Elisabeth Evangelisti intervient sur les peintures du porche avec Françoise Joseph, Alina Moskalik Detalle, Véronique Legoux, Magda Varanguin de Villepin. Cette restauration s'accompagne d'un relevé au trait échelle 1/1 du mur sud du porche et d'un relevé par aplats de couleurs échelle 1/1 du mur nord.

Bilan de l'iconographie

De la première campagne, Galembert identifie une Nativité et une Pêche miraculeuse avec Jésus debout dans une barque au milieu de ses disciples sur le mur nord de la nef. Il la rapproche iconographiquement de la chapelle de la Chartreuse du Liget. Sur le mur sud, il reconnaît la Cène dont il fait un croquis qui n'a malheureusement pas été reproduit dans sa publication et ne se trouve pas dans les archives de la Société Archéologique de Touraine qui conserve la plupart de ses dessins[14]. Sur le même mur vers l'ouest, il décrit le repas du Mauvais riche, actuellement partiellement recouvert par la peinture du XIXe siècle. La description de Galembert et son relevé rendent compte de détails actuellement invisibles : trois personnages dont une femme entourent un riche homme assis devant une table garnie et tenant une coupe à pied (fig. 8). Le relevé, emprunt du style de son auteur, ne correspond pas totalement à celui de la peinture, mais semble en respecter l'iconographie. Attenante à cette scène Galembert identifie la mort de Lazare (fig. 9). Sur le même mur qui faisait initialement partie de la nef, sous l'actuel auvent, les inscriptions en lettre latines « VBRA LAZAR … EXVRCI » identifient une Résurrection de Lazare assez bien conservée, décrite et relevée par Galembert[15]. Il lit les lettres « … EXVRCI » qui peut renvoyer au verbe latin « *ressurexit* »[16].

Les Monuments Historiques commandent un relevé aquarellé des peintures à Yperman exécuté en 1892[17] (fig. 10). Trois campagnes sont reproduites sur le relevé : sur le premier panneau à gauche qui correspond à l'intérieur de la nef les peintures du XVIe siècle dont les motifs géométriques noirs et blancs, puis sur le panneau central les deux litres funéraires à armoiries (1596 — 1686) du mur oriental du porche et enfin sur le panneau de droite les scènes historiées

[13] BODIN, 1855, p. 103.
[14] BODIN, 1855, p. 100.
[15] BODIN, 1855, p. 102.
[16] TREFFORT, 2014, p. 100.
[17] YPERMAN, relevé : *ornementation et sujets divers, la Cène, la Résurrection de Lazare et la mort du mauvais riche,* aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont.

du XIIe siècle dont le Repas et mort du mauvais riche, Résurrection de Lazare, frise de médaillons du mur sud de la nef. Si Yperman relève les peintures par murs qu'il dispose en panneaux, il reproduit indépendamment les différents registres horizontaux. Par exemple il représente un oiseau inscrit dans un médaillon sous Marie-Madeleine alors que Galembert la figure à cheval au-dessus de deux médaillons contenant un homme avec une lance et une corne, ce qui s'approche des vestiges conservés.

Comme le souligne Elisabeth Evangelisti[18], Yperman représente l'inscription « VBRA LAZAR … EXVRCI » au-dessus de la Résurrection de Lazare alors que Galembert explique l'avoir effacé certaines lettres dans sa notice de 1855. Soit Yperman a vu ces peintures lors de leur découverte et les a restitués sur le relevé de 1892, soit les inscriptions étaient encore visibles en 1892 et n'ont disparu qu'après ou encore Galembert aurait mentionné ces inscriptions à Yperman. Il ne relève pas les peintures du mur nord de la nef qui devaient déjà avoir presque disparu.

Campagne 1 : Dormition, Parabole de Lazare, Vie publique du Christ

ICONOGRAPHIE

Les peintures s'organisent en registres horizontaux avec deux registres historiés en partie supérieure séparés du soubassement par un large bandeau ornemental de médaillons. Le programme iconographique conservé débute dans l'angle oriental du mur sud de la nef avec le Repas du mauvais riche, partiellement recouvert des peintures du XIXe siècle (fig. 8). Le riche prend les traits d'un homme fastueusement vêtu et couvert d'un manteau agrafé à son épaule. Assis devant une table, il tient un verre à pied. À côté de lui, un deuxième homme debout, vraisemblablement un courtisan, porte une coupe à sa bouche. Conformément à l'iconographie courante, la Mort du mauvais riche poursuit le cycle sur le même registre, mais sous l'auvent, qui correspondait auparavant à l'intérieur de la nef. Dans un intérieur, signifié par l'arcade surmontée d'architectures, le riche est allongé yeux clos sur son lit tandis que son âme, représentée sous les traits d'un petit corps nu, s'échappe de son corps pour être recueilli par un grand diable bleu cornu et ailé de rouge (fig. 6). Un second petit diable rouge semble danser sur le corps du mort. Deux diables également rouge et bleu extirpent pareillement l'âme du défunt par la bouche à Poncé-sur-le-Loire et à Lignières de Touraine (fig. 11). Un autre personnage

[18] EVANGELISTI, 1996, p. 3.

très effacé soutient la tête du riche. Il s'agit d'une femme endeuillée dans les relevés d'Yperman et de Galembert (fig. 9, 10).

Plutôt que de poursuivre avec la représentation du sein d'Abraham comme le veut la tradition iconographique, notamment illustrée à Lignières-de-Touraine, le concepteur privilégie le miracle de la Résurrection de Lazare décrit par Jean (11, 1-44). On observe donc une assimilation ou une confusion entre les deux Lazare qui sont pourtant deux personnages différents : le pauvre Lazare de la parabole n'a rien en commun, hormis son nom, avec le Lazare ressuscité par Jésus[19]. Le Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère, esquisse un geste d'allocution en direction du tombeau (fig. 12). Comme dans les icônes byzantines, il tient peut-être de l'autre le rouleau de la loi, car il est le Verbe de Dieu. Deux apôtres nimbés se tiennent derrière lui et esquissent des gestes de surprise. Les deux sœurs de Lazare se prosternent devant le Christ. Marie-Madeleine pose son visage contre le pied de Jésus qu'elle enlace et Marthe agenouillée tient un pan de son manteau. Selon la volonté du Christ, un homme soulève le couvercle du tombeau, comme à Saint-Jacques-des-Guérets, que Lazare enjambe, malgré ses bandelettes, en joignant ses mains en prière (fig. 13). Christian Davy souligne que le détail du défunt qui franchit son tombeau est peu courant dans ce type de représentation, mais apparaît plutôt dans les Résurrections des morts des Jugements dernier[20]s. Ce programme présente une confusion ou une assimilation entre le pauvre Lazare de la Parabole rapportée par Luc (16, 19-30) et le frère ressuscité de Marthe et Marie-Madeleine de l'Évangile selon Jean (11, 1-44). La représentation des deux Lazare dans un même programme apparaît également sur le portail central du bras nord du transept de la cathédrale d'Autun (XIIe siècle)[21]. Le repas du Mauvais riche ainsi que le mauvais Riche et le diable sont sculptés sur deux chapiteaux situés au nord avec Lazare ressuscité par le Christ puis Marthe et Jésus (fig. 14).

La Résurrection de Lazare précède chronologiquement la Passion qui débute avec l'Entrée du Christ à Jérusalem. À dextre, un groupe de témoins constate avec stupéfaction le miracle : l'un lève sa main paume ouverte, l'autre la porte à son buste et un troisième se penche au-dessus du cercueil vide (fig. 15). La croupe de l'ânesse caparaçonnée, l'assise du Christ et le groupe d'apôtres à sa suite se distinguent de la scène précédente (fig. 16). Le Christ entre à Jérusalem, accueilli par des fleurs jetées par la foule dont quelques-unes subsistent en noir au sol.

[19] DUCHET SUCHAUX, PASTOUREAU, 2011, p. 215.
[20] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 382.
[21] WERCKMEISTER, 1972, planche 6.

Au-dessus de ce registre historié, sous l'auvent, les deux pieds d'un important personnage reposent sur un *suppedaneum* (fig. 17). La scène est trop lacunaire pour en reconnaître l'iconographie. Une frise de médaillons reliés par un rinceau végétalisé sépare le registre médian historié du soubassement disparu (fig. 6). Seul un cervidé ou bouc cabré inscrit dans l'un des médaillons subsiste.

La perte presque totale de la couche picturale du mur nord du porche ne permet que de proposer des hypothèses d'identification (fig. 5). En pendant de la Résurrection de Lazare, une femme voilée de blanc et vraisemblablement nimbée de rouge est allongée dans une étoffe rouge. Une forme étirée, d'un beige identique aux carnations, et délimitée par des rehauts rouges s'échappe de ce corps (fig. 18). Comme pour la Mort du mauvais riche, il s'agit certainement de l'âme de la défunte figurée comme un petit corps nu. Plusieurs personnages se tiennent derrière elle, l'un d'eux guide l'âme vers le ciel. La scène s'inscrit dans une architecture signifiée par une série d'arcades. Elisabeth Evangelisti et Christian Davy reconnaissent une Dormition répondant à un schéma iconographique connu avec le Christ, au centre derrière le corps de la Vierge qui tient l'âme dans ses mains pour l'élever vers le ciel[22].

L'Entrée à Jérusalem précède la Cène qui marque le début de la Passion du Christ, le cycle devait donc se poursuivre avec la Passion. La parabole de Lazare et la Résurrection de Lazare évoquent celle du Christ après sa Passion. Comme l'a écrit Christian Davy[23], la résurrection attend le fidèle qui se prémunit des péchés du Mauvais riche, ce qui explique le raccourci qui occulte le dialogue entre le riche et Abraham. L'Entrée à Jérusalem annonce la Passion du Christ nécessaire à la rédemption de l'homme et amplifie cette vision. La Dormition de la Vierge, qui s'apprête à monter au ciel, complète le thème général de la Résurrection et offre un pendant positif à la Mort du mauvais riche.

TECHNIQUE

Les pierres appareillées ont été bûchées pour favoriser l'accroche de l'enduit de chaux et de sable. Cet enduit semble avoir été posé en deux couches, mais pas sur l'ensemble du mur[24]. Le peintre pose ensuite la couche picturale. L'organisation des surfaces d'enduit en *pontate* et les raccords d'enduit verticaux indiquent que certaines couleurs ont été appliquées sur un enduit encore frais. La disparition de certains rehauts suggère une pose à sec, confirmée par

[22] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 383.
[23] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 384.
[24] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 370-384.

Galembert lorsqu'il précise que les lettres peintes en blanc sur fond noir avaient dû sécher pour que les deux teintes ne se mélangent pas[25]. Cette peinture a donc été réalisée selon une technique mixte. Des traces de cordeau subsistent directement sur l'appareil et servaient de *sinopia* pour permettre au peintre de placer les joints des surfaces d'enduit[26]. Le quadrillage des raccords d'enduit résulte de cette disposition au cordeau.

Les surfaces d'enduit sont posées en raccords verticaux et en *pontate*, dont les raccords horizontaux indiquent les niveaux des planchers de l'échafaudage (fig. 19, 20). Les surfaces délimitées par les raccords verticaux et horizontaux correspondent approximativement à une scène. Toutefois, les joints peuvent couper un personnage, par exemple : verticalement au niveau du saint derrière le Christ de la Résurrection de Lazare et horizontalement au niveau de la cuisse de Marie-Madeleine (fig. 20, 21). Si les registres sont divisés en plusieurs raccords verticaux, la bande décorative supérieure est posée d'un seul tenant, car plus rapide à peindre et correspond à une unité iconographique.

La première surface d'enduit est partiellement recouverte par la suivante au niveau du raccord et le procédé se répète pour chaque surface. L'observation de ces superpositions permet de déterminer l'ordre de pose des surfaces : le peintre commence par le haut du mur en descendant progressivement et pose l'enduit en progressant de la gauche vers la droite (fig. 19, 20). Chaque surface est enduite puis colorée sur enduit frais avant de pouvoir passer à la suivante. La pose des pigments sur enduit sec intervient dans un second temps. Les dimensions des surfaces varient entre environ 1,30 m^2, pour la plus petite, et 5,46 m^2 pour la plus grande (respectivement : mur nord, surface 6, fig. 19 et mur sud, surface 4, fig. 20). Les raccords d'enduit délimitent une scène plus ou moins grande et correspondent à la surface peinte en une journée. La pose des enduits se fait également de haut en bas et de la gauche vers la droite sur le mur nord. Sur les deux murs, l'ordre de pose des enduits correspond au sens de lecture des scènes.

Les niveaux de plancher de l'échafaudage employé peuvent être restitués grâce aux limites horizontales des *pontate*. La conservation des peintures et l'emplacement de leurs limites horizontales diffèrent sur les deux murs, mais devraient pouvoir se compléter l'un par l'autre. En effet, les deux murs présentent une disposition identique : un soubassement, une frise de médaillons, un registre de scènes historiées, des bandes colorées, à nouveau un registre de

[25] BODIN, 1855, p. 109.
[26] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 384.

scènes historiées. Ainsi, comme l'atteste la limite horizontale du mur nord, le premier niveau devait se trouver à environ 1,90 m du sol (fig. 22). Le deuxième niveau était à environ 1 m au-dessus soit à 2,90 m comme l'indiquent les limites horizontales des murs nord et sud. Les deux murs se distinguent pour le troisième niveau de plancher, il se trouvait certainement à 1,95 m du précédent pour le mur sud soit à 4,85 m du sol tandis qu'il était légèrement plus bas pour le mur nord puisque le raccord horizontal se trouve à environ 4 m du sol. Ainsi, même si l'organisation des murs en registres est identique, les quelques variations de niveaux de plancher montrent une certaine souplesse pour délimiter les hauteurs des registres peints. Cela montre également que, malgré une organisation identique des décors peints sur deux murs différents, on n'hésitait pas à déplacer les planchers de l'échafaudage d'un mur à l'autre ou que deux échafaudages étaient employés simultanément, chacun pour réaliser un mur.

Une ficelle tendue semble avoir guidé le tracé circulaire des nimbes et un cordeau pour le tombeau, notamment les obliques du couvercle (fig. 20). Les pinceaux ont laissé de nombreux empattements qui indiquent un mélange diluant et pigments assez saturés en matière (fig. 23). Les traces indiquent que le peintre colorait sa forme en commençant par le haut puis descendait.

La palette chromatique assez variée se compose de deux nuances de jaune, de deux nuances de rouge ainsi que du bleu grisé, vert (vert de cuivre ?[27]), du blanc, du noir et du beige. Les couleurs sont utilisées seules ou en superposition.

Le chantier pictural débute par la *sinopia* frappée au cordeau directement sur l'appareil pour délimiter les surfaces à enduire. On applique ensuite la surface d'*intonaco*, dont les limites correspondent à celles de la *sinopia*. Après la pose de l'*intonaco*, le peintre place sa composition au cordeau pour délimiter les bandes du fond colorées et dessine les figures en rouge clair (fig. 24 : étape 1). Il applique le fond qui se distingue dans les lacunes de l'encadrement, des carnations et des aplats des tissus, architectures et objets (fig. 24 : étape 2 ; fig. 25a). Le peintre colore ensuite les encadrements puis les carnations (fig. 24 : étapes 3). Les chairs sont traitées au *verdaccio* c'est-à-dire qu'une sous-couche de pigments verts sert à donner une teinte particulière à la deuxième couche de beige (fig. 24 : étapes 4 et 5 ; fig. 25 b). Les personnages de la Mort du mauvais riche ne sont pas traités au *verdaccio*, mais uniquement avec une couche beige (fig. 25c). Le peintre colore ensuite les aplats correspondant aux nimbes, tissus, objets et architectures (fig. 24 : étape 6). Il applique ensuite les rehauts rouges et verts puis les rehauts

[27] Les restauratrices supposent l'utilisation du cuivre, car les algues ne se sont pas développées sur le vert : EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 386.

noirs avant de poser les lumières en blanc, vraisemblablement à sec au vu de leur altération (fig. 24 : étapes 7, 8 et 9).

Le phasage coloré se répète sur l'ensemble des surfaces d'enduit avec toutefois une variation pour les aplats des nimbes, tissus, objets et architectures. Dans les trois scènes, le jaune est posé tôt dans la mise en œuvre et sert de sous-couche au vert pour l'arcature de la Mort du mauvais riche, le rouleau dans la main du Christ de la Résurrection de Lazare, ou l'âne de la Fuite en Égypte. Le rouge est posé sur le jaune du diable rouge sur le lit jaune de la Mort du mauvais riche et du nimbe crucifère du Christ de la Résurrection de Lazare. Le vert recouvre le rouge sur l'arcature de la Mort du mauvais riche et la robe verte de Marthe passe sur le rouge du sarcophage. Dans les trois scènes, le blanc est la dernière couleur à être posé pour les aplats. La variation n'existe que pour le bleu : posé avant le jaune et le rouge pour la Mort du mauvais riche, car le diable rouge et le lit jaune sont peints sur la couverture bleue, tandis qu'il est posé après dans la Résurrection de Lazare au niveau du sarcophage.

Si le phasage coloré est identique entre la Mort du mauvais riche et la Résurrection de Lazare, l'ordre de pose des couleurs diffère légèrement pour le bleu dans la pose des aplats des objets, nimbes, tissus et architectures. Cette modification intervient lors du passage d'une surface d'enduit à une autre. L'absence de *verdaccio* pour les personnages de la Mort du mauvais riche et la pose du bleu plus tôt dans la stratigraphie pourrait indiquer que le peintre est différent de celui de la Résurrection de Lazare.

Les procédés de mise en œuvre des enduits et le phasage coloré de chaque surface picturale montrent que les peintres travaillent avec pragmatisme en combinant l'efficacité et la rapidité d'exécution avec propreté et assurance, sans aucun repentir. Le quadrillage du mur au cordeau directement appliqué sur la maçonnerie paraît indiquer que le programme iconographique était conçu au préalable, vraisemblablement à l'aide d'un dessin de projet, puis divisé en registres et panneaux avant d'être reporté sur le mur. Peu d'éléments sont laissés au hasard : les gestes sont maîtrisés et répétés d'une surface à l'autre, sans exclure de menus accidents lors du chantier, comme l'empreinte d'une main, laissé tel quel, car invisibles depuis le sol. Le découpage rigoureux des surfaces d'enduit, l'utilisation du *verdaccio* et l'absence de repentir sont autant d'éléments qui montrent le professionnalisme de l'atelier.

STYLE

Encadrement

Les registres sont délimités horizontalement par une succession de bandes colorées : une double bande rouge sur jaune ponctué de grains de riz puis une bande gris bleuté sur jaune entre les deux registres historiés (fig. 6). Entre le registre de Lazare et la frise de médaillons, on reprend le motif supérieur avec une double bande rouge sur jaune rehaussée de perles et pirouettes puis on trouve une troisième bande rouge semée de perles blanches. Les vestiges des encadrements entre la frise et le soubassement semblent reprendre ce motif. Le médaillon conservé de la bande ornementale est constitué de feuilles végétalisées et d'une fleur rouge qui encadre un animal cabré. Le motif est connu dans le grand ouest par les reproductions dans plusieurs églises faites par Galembert et par des sondages de 1996 dans l'église Saint-Martin à Genneteil peinte à la fin du XIe siècle[28].

Composition

Les peintures se divisent en registres horizontaux avec les deux niveaux supérieurs historiés et séparés du soubassement disparu par un large bandeau ornemental très lacunaire. Au sein des registres historiés, l'absence de séparation ornementale verticale, même si un liseré noir délimite discrètement les panneaux, permet de lier les images. Les limites de chaque scène sont induites par les positions des personnages : la foule qui assiste au miracle se tourne vers le sarcophage à gauche et montre son dos aux apôtres qui marchent derrière l'ânesse vers la droite (fig. 6).

Fond de scène

Deux types de fonds coexistent et permettent de distinguer les scènes : l'un en aplat uni l'autre à bandes colorées typiques de la période romane. Les bandes jaunes et bleues tranchent avec l'aplat rouge ou jaune et le sol jaune. L'originalité réside sur la Résurrection de Lazare avec la partition verticale au sein d'une même scène par l'interruption du fond uni rouge au profit de bandes bleues et jaunes et qui sont rehaussées d'un trait épais noir (fig. 26). Plutôt que d'utiliser ce procédé pour indiquer le passage d'un épisode à l'autre, le peintre l'emploi pour séparer les personnages nimbés des autres et différencier deux groupes. Le choix et l'agencement des couleurs du fond permettent de faire ressortir la nuée blanche et bleue sous l'encadrement. De

[28] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 383.

même, le Christ en bleu et blanc se détache parfaitement du fond rouge, tandis que le fond bleu et rouge fait ressortir le rouge du sarcophage (fig. 6).

Drapés

Le peintre dessine les figures nues avant de les habiller avec des tissus adhérents au corps (fig. 26). Ce procédé se constate particulièrement sur les jambes, le contour des cuisses, le genou et le mollet qui sont également soulignés de noir. L'étoffe se tend en cercles concentriques sur le ventre qui se poursuivent parallèlement sur le buste puis retombe par des plis en V entre les cuisses des personnages. Des plis étagés, par exemple pour les pans de manteau du Christ et le voile blanc de Marie-Madeleine, ou encore en queue d'aronde pour la tunique jaune de l'un des témoins, animent le bas des vêtements. La robe de Marthe se déploie en plis en éventails. Malgré la perte quasi totale des lumières, l'une d'elle souligne le genou de l'apôtre derrière le Christ par un tourbillon. Le mollet est isolé de reste de la jambe par un rehaut rouge pour les personnages en tunique courte et mis en lumière par un rehaut blanc.

Corps

Les corps se caractérisent par des membres fins et allongés, particulièrement les bras, agencés dans des postures encore rigides. Les mains sont grandes et rehaussées de courts traits parallèles dans le creux de la paume (fig. 29). Les pieds sont dessinés de trois quarts ce qui donne l'impression que le personnage ne pose que l'extrémité des orteils au sol et confère un côté dansant aux figures (fig. 30). Le personnage de face à l'entrée de Jérusalem se campe sur la pointe des pieds écartés et représentés en miroir comme ceux de Dieu dans la nef de Saint-Savin (fig. 29). Enfin, un rehaut rouge isole la cheville, le talon et le dessus du pied comme sur les peintures de l'église d'Ourjout et du chœur de Tavant (fig. 30).

Visages

Les visages ronds de Marie-Madeleine, Marthe et Lazare ou plus allongés du Christ et de certains apôtres sont surmontés d'une chevelure formant une masse gonflée séparée en deux quand les rehauts ont été conservés (fig. 31). Peu de traits des visages subsistent, mais ils se caractérisent par des sourcils peu arqués reliés à un nez droit. La bouche est charnue et les pommettes rouges forment un ovale. Les cous sont rehaussés de plusieurs traits parallèles à la mâchoire.

COMPARAISONS

Une partition verticale au sein d'une même scène analogue à celle de Rivière existe dans la peinture de la Bataille d'Antioche à Poncé-sur-le-Loir (1160-1170) qui permet de distinguer facilement les deux camps (fig. 26).

Le peintre isole les principaux éléments anatomiques des jambes, à savoir le contour des cuisses, le genou et le mollet, à l'aide d'un rehaut sombre comme pour les peintures de la nef de Saint-Savin à la fin du XIe siècle (fig. 27). Le peintre utilise des conventions romanes : les plis concentriques du ventre, les plis en V emboîtés entre les cuisses, les plis étagés et en queue d'aronde que l'on retrouve notamment à Saint-Savin (fig. 27) ou encore des plis en éventail comme à Nohant-Vic (fig. 28). Aussi, l'application des lumières sur le genou et le mollet évoquent les peintures de la crypte de Saint-Savin (fig. 27).

Les mains présentent également des conventions romanes : elles sont grandes et rehaussées de courts traits parallèles dans le creux de la paume comme à Brinay, Saint-Savin, Poncé-sur-le-Loir, Montoire-sur-le-Loire ou Nohant-Vic pour ne citer que ces exemples (fig. 29). Le bout des doigts remonte en pointe comme ceux du Christ du Lavement des pieds de Rochecorbon ou de la crypte de Saint-Savin (fig. 29). La posture stéréotypée des pieds évoque, entre autres, celle des anges du chœur de Tavant (fig. 30).

Comme pour le Christ de Rochecorbon du milieu du XIe siècle, les fuyards peints à Château-Gontier et les personnages de la crypte de Saint-Savin, plusieurs traits parallèles soulignent la mâchoire sur le cou et surmontent deux demi-cercles affrontés (fig. 31).

La spécificité des peintures de Rivière réside dans la mise en œuvre : l'utilisation du *verdaccio* pour les carnations et la pose du fond très tôt dans la mise en couleur, avant les carnations.

DATATION

Le comte de Galembert attribue cette campagne au XIe ou XIIe siècle en s'appuyant sur les motifs des encadrements, des comparaisons avec les peintures de la chapelle du Liget et de la nef de Saint-Savin[29]. Elisabeth Evangelisti et Christian Davy datent également cette campagne du XIIe siècle, dont les peintures présentent des filiations avec des peintures de la fin du XIe siècle comme Genneteil et Saint-Savin[30]. Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne au

[29] BODIN, 1855, p. 97, 102.
[30] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 382-383.

XIIe siècle en s'appuyant sur des comparaisons stylistiques et iconographiques avec les peintures de Brinay et de Chalivoy-Milon[31].

La construction de la nef peut être attribuée au XIe siècle. L'utilisation de la technique mixte issue de la fresque pour la campagne 1 permet de fournir un premier terminus *post quem* au début du XIIIe siècle. Le fond à bandes colorées et le répertoire ornemental appartiennent au vocabulaire roman. Les peintures de cette campagne présentent de nombreuses similitudes avec les personnages des deux campagnes picturales de la crypte et de la nef de Saint-Savin dans les postures encore rigides, la manière de draper les personnages et certains traits des visages. S'ajoute la proximité du dessin des strigiles du sarcophage avec celui de Marin dans son Ensevelissement réalisé à la fin du XIe siècle à Saint-Savin (fig. 32). Dans l'ensemble, cette campagne est comparable à des peintures datées entre la fin du XIe siècle et le milieu du XIIe siècle et peut être attribuée à cette période.

Campagne 2 : Saints

ICONOGRAPHIE

Deux saints nimbés s'inscrivent debout dans une architecture (fig. 7, 33). Le premier peint sur le registre inférieur du pilier, porte une longue tunique blanche avec un bord blanc recouverte d'un manteau blanc. Il présente un livre fermé de la main gauche et fait un geste d'allocution de la droite. Au-dessus, un saint lacunaire porte une tunique jaune et blanche couverte d'un manteau bleu. Il esquisse un geste d'allocution de la main droite. L'état de la peinture ne permet malheureusement pas d'identifier les saints. Peints sur le pilier sud-ouest séparant la nef du chœur, les deux saints bénissent l'assemblée des fidèles dans la nef. Une image équivalente devait être peinte en pendant sur le pilier nord-ouest.

TECHNIQUE

Un premier enduit de chaux et de sable appliqué en couche épaisse recouvre les pierres appareillées. Un deuxième enduit de même composition posé en fine couche supporte la couche picturale. L'organisation des surfaces d'enduit en *pontate* indique que certaines couleurs ont été appliquées sur un enduit encore frais (fig. 33). La disparition de certains rehauts suggère une pose à sec confirmée par l'intuition de Galembert[32]. Cette peinture a donc probablement

[31] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 83.
[32] BODIN, 1855, p. 109.

été réalisée à l'aide d'une technique mixte. Un raccord d'enduit horizontal sépare les deux saints au niveau du bandeau horizontal bleu (fig. 33, 34). La surface d'enduit en partie inférieure recouvre celle au-dessus ce qui indique que le peintre commence par enduire le haut du pilier puis descend. Le peintre a manifestement employé une ficelle tendue pour tracer les nimbes (fig. 33).

La palette chromatique variée se compose de jaune, de deux nuances de rouge, de vert, de bleu, de blanc et de noir (fig. 7). Les couleurs sont appliquées en juxtaposition et en superposition avec peut-être du vert appliqué en sous-couche du bleu. L'état de conservation de la peinture, son absence de restauration et ses difficultés d'accessibilité compliquent l'analyse du phasage coloré. Le dessin préparatoire rouge et les fonds colorés paraissent être appliqués dans un premier temps. Puis le peintre pose les carnations et les couleurs des étoffes, architectures, encadrements sans qu'il soit possible de déterminer un ordre plus précis. Enfin, il applique les rehauts rouges, puis le cerne noir et enfin les lumières par des rehauts blancs.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande rouge et jaune vraisemblablement semée de perles blanches délimite latéralement les deux saints et longe les bords du pilier. Un bandeau bleu souligné de noir sépare les deux panneaux. Enfin, des rubans pliés blancs, principalement lisibles par le dessin préparatoire losangé, surmontent l'arcade du saint avec un livre. Ces bordures d'encadrement appartiennent au vocabulaire ornemental roman.

Les personnages se détachent du fond à bandes colorées jaune, bleu et vert ou bien uni vert qui se retrouvent fréquemment dans les peintures romanes.

Composition

Le peintre s'adapte au format allongé du pilier en représentant dans chaque panneau rectangulaire et superposé un personnage seul et en pied.

Drapés

Les amples étoffes dessinent certaines parties de l'anatomie comme les cuisses et le ventre sans pour autant coller au corps. En haut, des plis concentriques rouges soulignent le buste du saint.

Corps et visages

Les silhouettes trapues se caractérisent par de petites mains aux doigts allongés se terminant en carré. Deux cercles rouges colorent les pommettes (fig. 35). Les yeux comme écarquillés sont surmontés d'un sourcil arqué relié à un nez épaté. Seule la lèvre inférieure colorée en rouge subsiste.

COMPARAISONS

Le traitement graphique des figures par un épais cerne noir cohabite avec un modelé par touche lumineuse comme sur le saint Nicolas de la collégiale de Chinon daté du deuxième ou du troisième quart du XIIe siècle ou encore la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, réalisée dans la deuxième moitié du XIIe siècle (fig. 35).

DATATION

Dans sa description des peintures de l'église, Galembert distingue une deuxième campagne en précisant que les figures sont courtes avec des formes lourdes. Les poses et les mouvements gagnent en aisance. Les plis larges flottants soulignent les membres du corps sans y adhérer[33]. Il décrit une mise en œuvre correspondant à la technique mixte[34]. Cette description correspond vraisemblablement aux peintures du pilier de la nef, qu'il attribue au XIIe siècle[35]. Elisabeth Evangelisti considère que ces peintures sont proches de la première campagne et peuvent être datées du XIIe siècle[36].

La construction de la nef intervient probablement au cours du XIe siècle, les peintures du pilier ne peuvent être antérieures à cette édification. De plus, les pommettes rouges et les ornements appartiennent au vocabulaire roman. En revanche, la diminution de ces rehauts sur les visages de la deuxième campagne incite à en situer la réalisation entre le deuxième et le troisième quart du XIIe siècle.

[33] BODIN, 1855, p. 107.
[34] BODIN, 1855, p. 108.
[35] BODIN, 1855, p. 97.
[36] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 372.

Figures

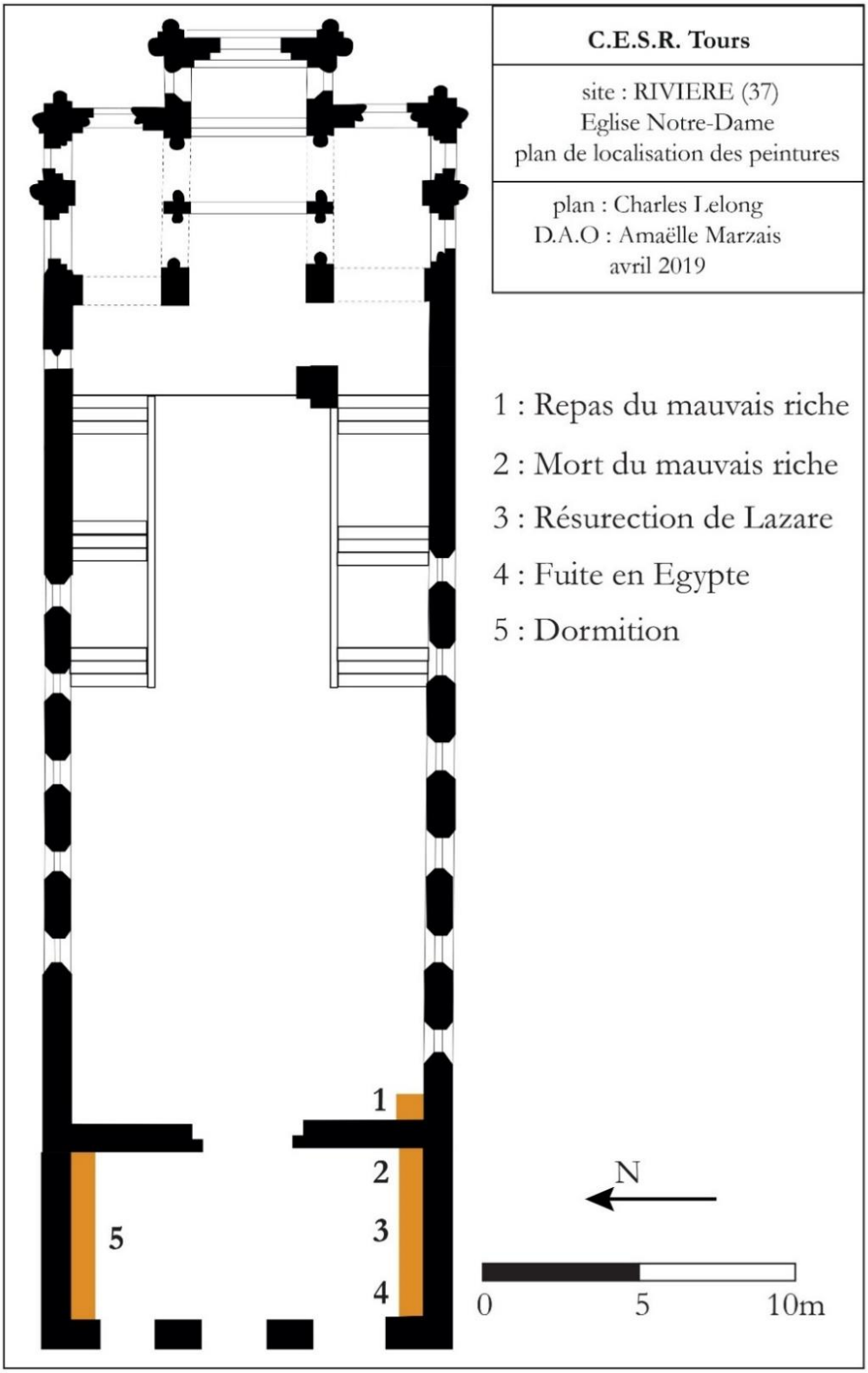


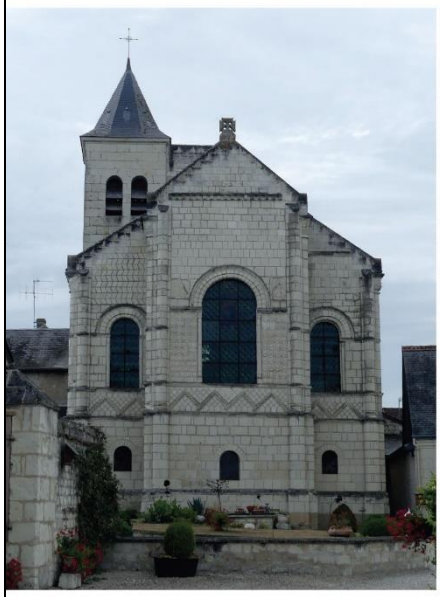
Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales

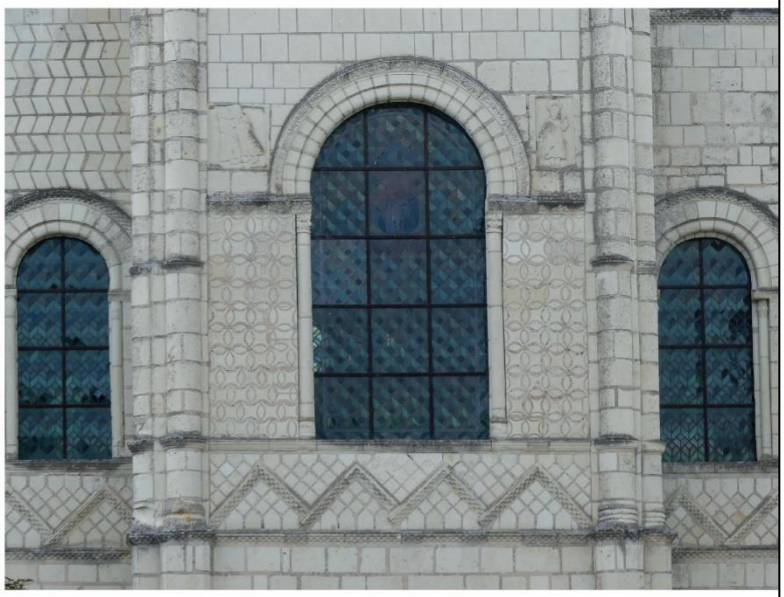


Fig. 2 : Photographies du porche et des vestiges de la nef, vue de l'ouest



a : nef, extérieur, mur sud





b : chevet, extérieur, mur est

Fig. 3 : Photographies du chevet et de la nef, extérieur



Fig. 4 : Photographie de la nef, intérieur, vue de l'ouest

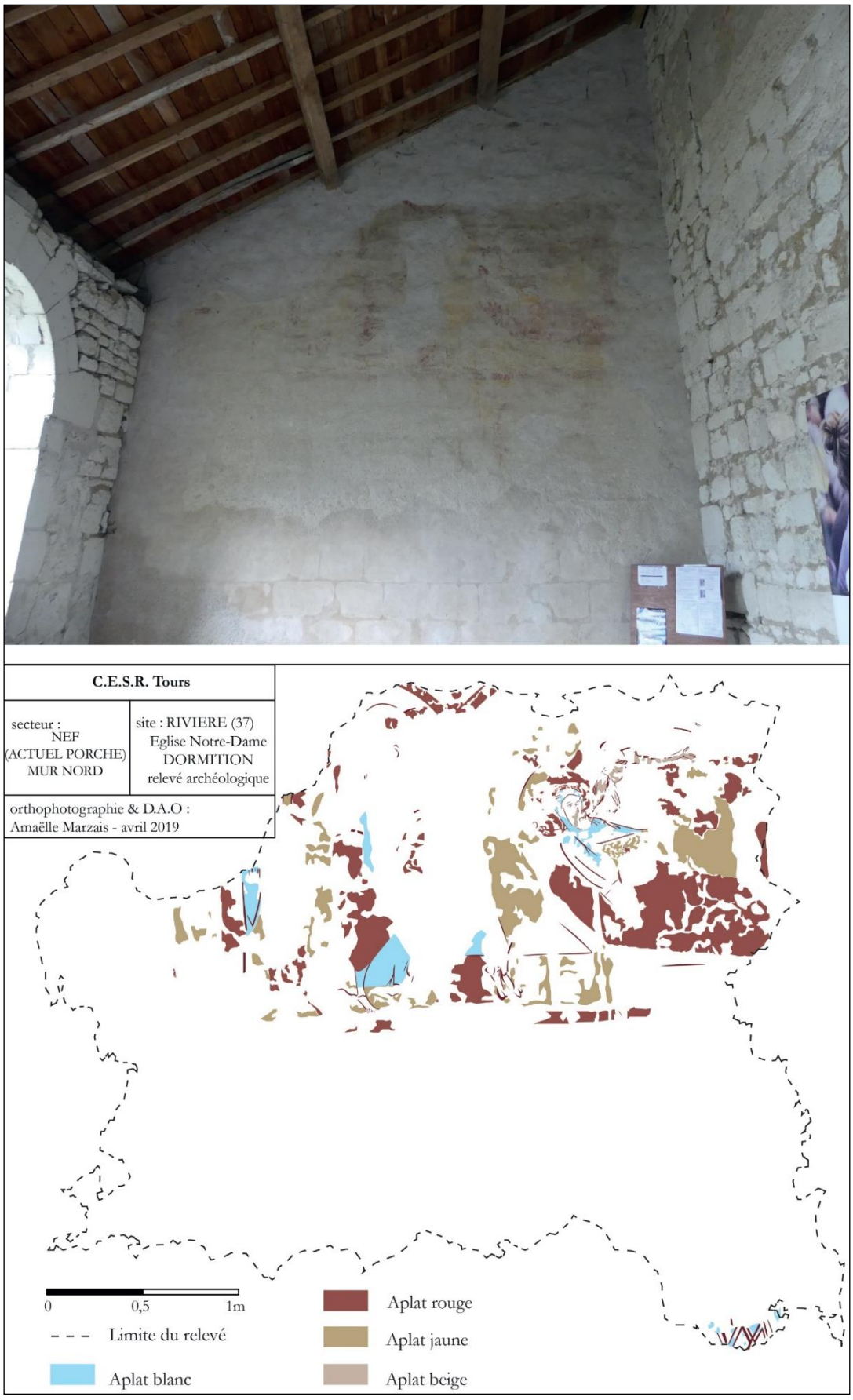
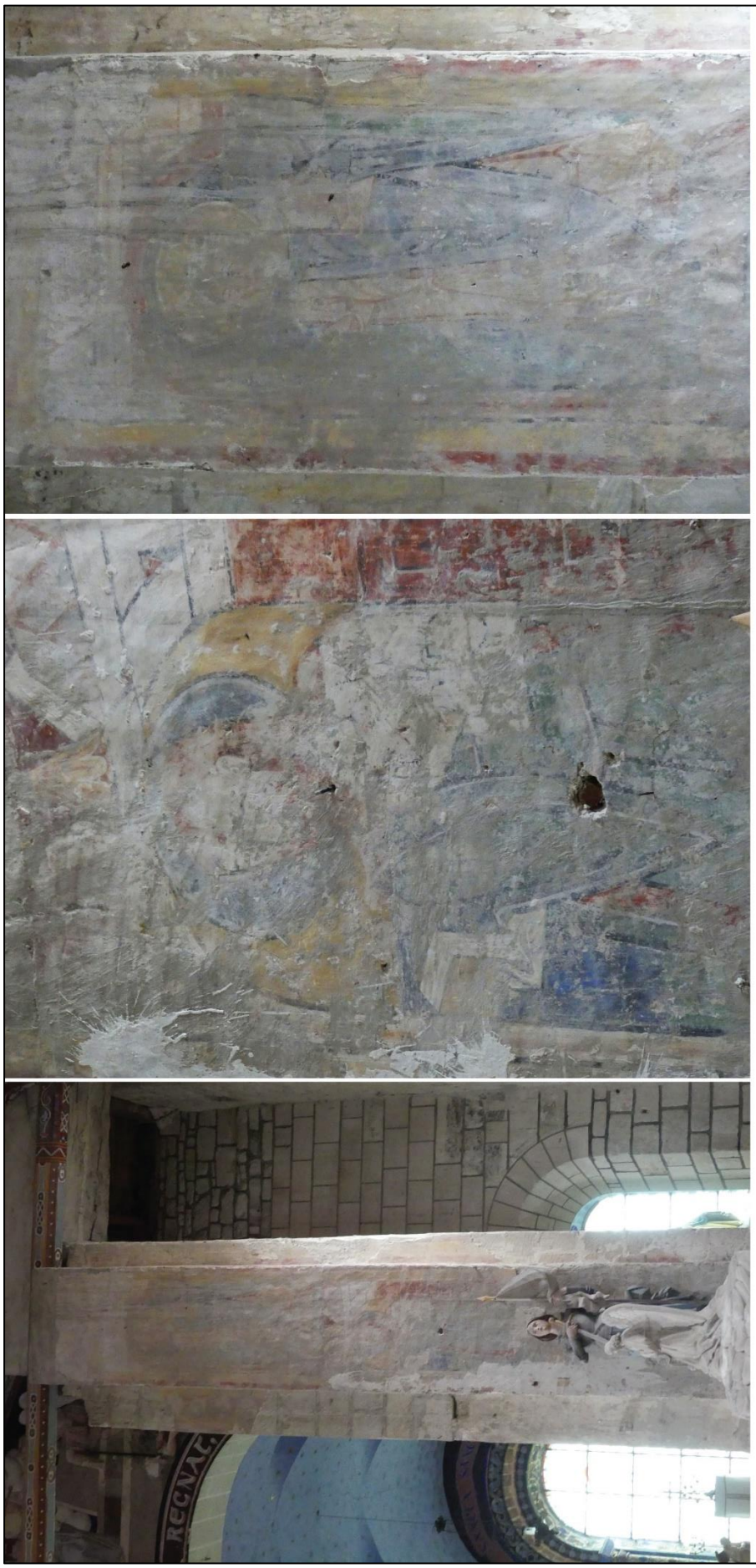


Fig. 5 : Photographie et relevé archéologique de la Dormition (campagne 1), nef, mur nord



Fig. 6 : Photographie et relevé archéologique de la Parabole de Lazare, nef, mur sud

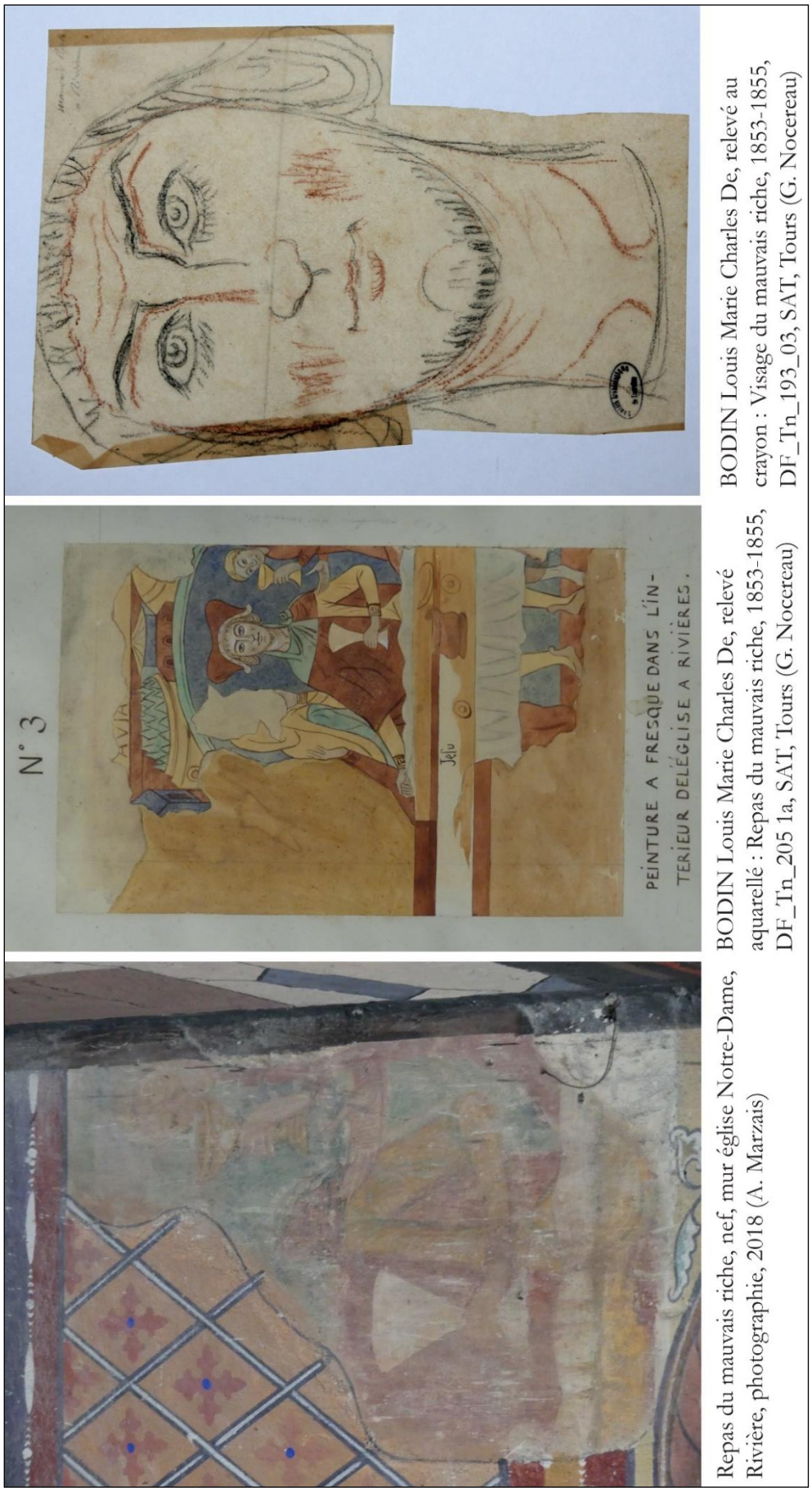


a : pilier sud de la nef, face ouest

b : pilier sud de la nef, face ouest, détail d'un saint, registre inférieur

c : pilier sud de la nef, face ouest, détail d'un saint, registre supérieur

Fig. 7 : Photographies de deux saints (campagne 2), pilier sud, face ouest, nef



Repas du mauvais riche, nef, mur église Notre-Dame, Rivière, photographie, 2018 (A. Marzais)

BODIN Louis Marie Charles De, relevé aquarellé : Repas du mauvais riche, 1853-1855, DF_Tn_205 1a, SAT, Tours (G. Nocereau)

BODIN Louis Marie Charles De, relevé au crayon : Visage du mauvais riche, 1853-1855, DF_Tn_193_03, SAT, Tours (G. Nocereau)

Fig. 8 : Planche avec photographie et relevés du Repas du mauvais riche (Galembert)



BODIN L., relevé : mort du mauvais riche, la Résurrection de Lazare et la Fuite en Egypte, aquarelle, 1853-1855, DF_Tn_204, SAT, Tours (G. Norcereau)



BODIN L., relevé : Mort du mauvais riche et Résurrection de Lazare, aquarelle, 1853-1855, DF_Tn_452a, SAT, Tours. (G. Nocereau)

Fig. 9 : Relevé de la Mort du mauvais riche et de la Résurrection de Lazare (Galembert)



Fig. 10 : YPERMAN Louis-Joseph, relevé : ornementation et sujets divers, la Cène, la Résurrection de Lazare et la mort du mauvais riche, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont



a : Mort du Mauvais riche, église Notre-Dame, Rivière (37)

b : Relevé, Mort du Mauvais riche et autres scènes, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72), MAP, 1996/089/ © Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

c : Mort du Mauvais riche, église Saint-Martin, Lignières-de-Touraine (37)

Fig. 11 : Planche comparative de la Mort du mauvais riche (campagne 1)



Fig. 12 : Photographie du Christ, Résurrection de Lazare, mur sud, nef



a : Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)



b : Résurrection de Lazare, église Saint-Jacques, Saint-Jacques-des-Guérets (41) © Base Romane, CESCM-AMELOT

Fig. 13 : Planche comparative de la Résurrection de Lazare (campagne 1)



Fig. 14 : Chapiteaux représentant Lazare, transept, côté nord, cathédrale Saint-Lazare, Autun (Saône-et-Loire)



Fig. 15 : Photographie de Lazare et des témoins, Résurrection de Lazare, mur sud, nef

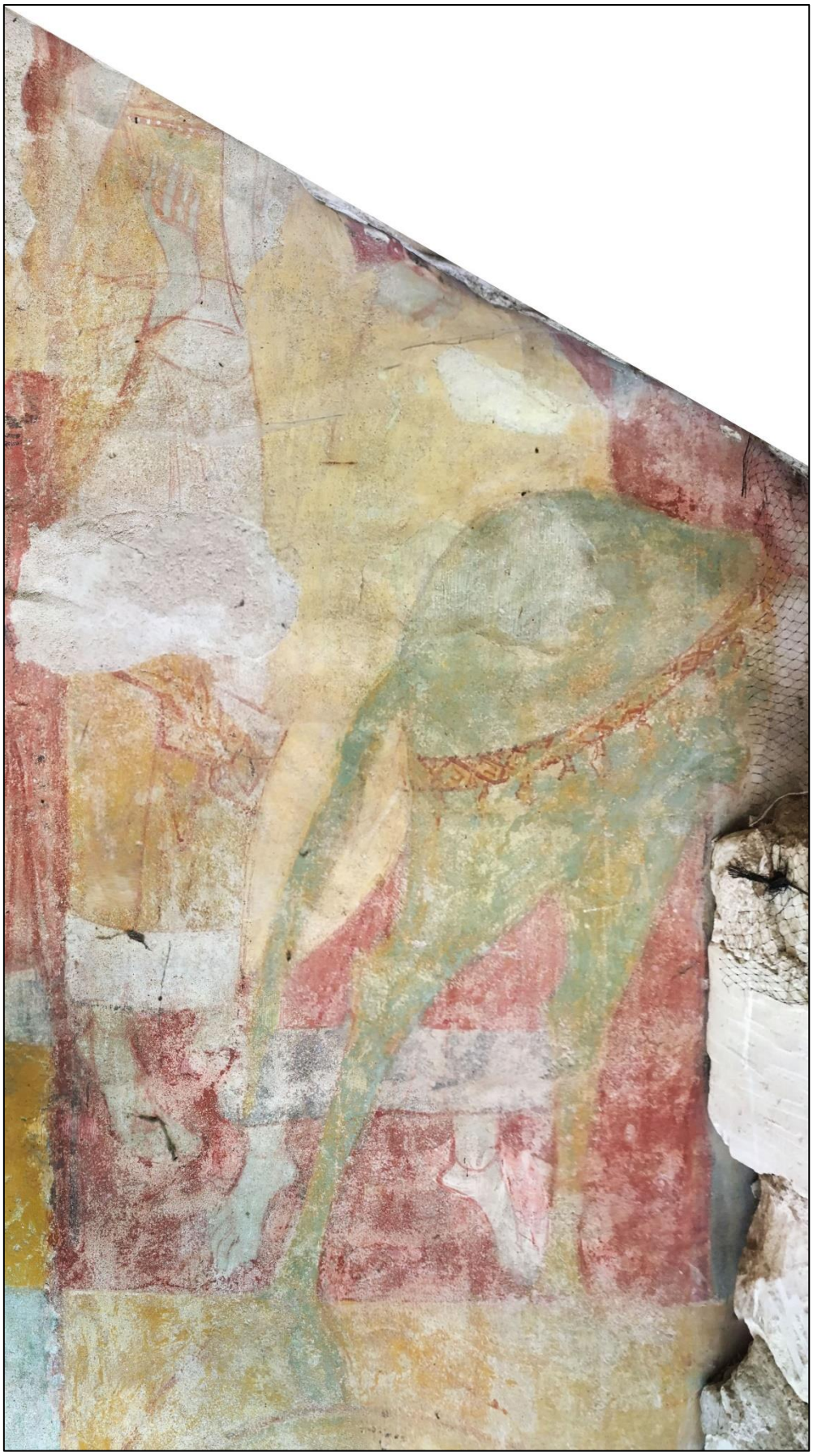


Fig. 16 : Photographie de la Fuite en Égypte, mur sud, nef



Fig. 17 : Photographie du registre supérieur, mur sud, nef



Fig. 18 : Photographie de la Vierge, Dormition, mur nord, nef

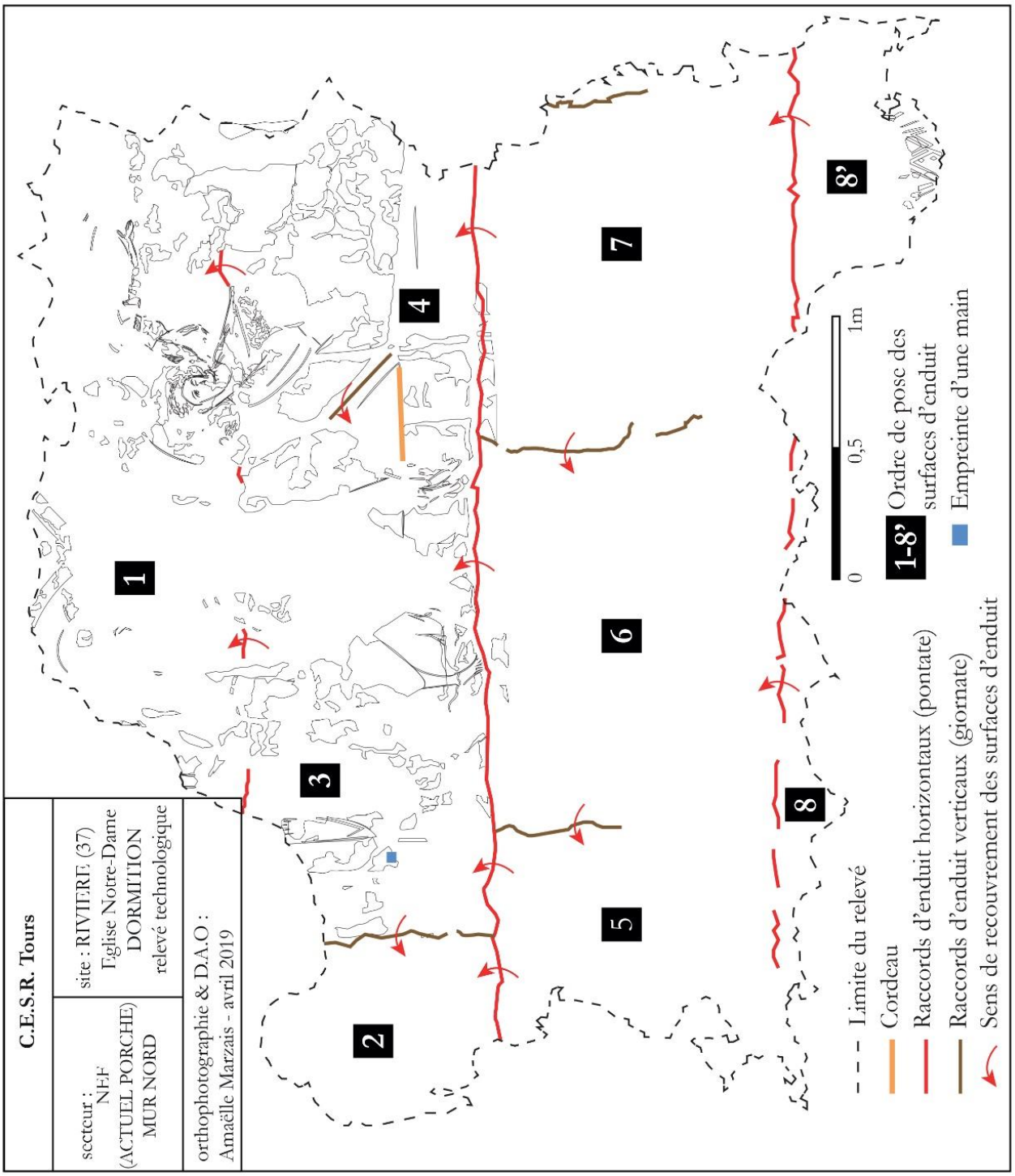


Fig. 19 : Relevé technologique de la Dormition, mur nord, nef

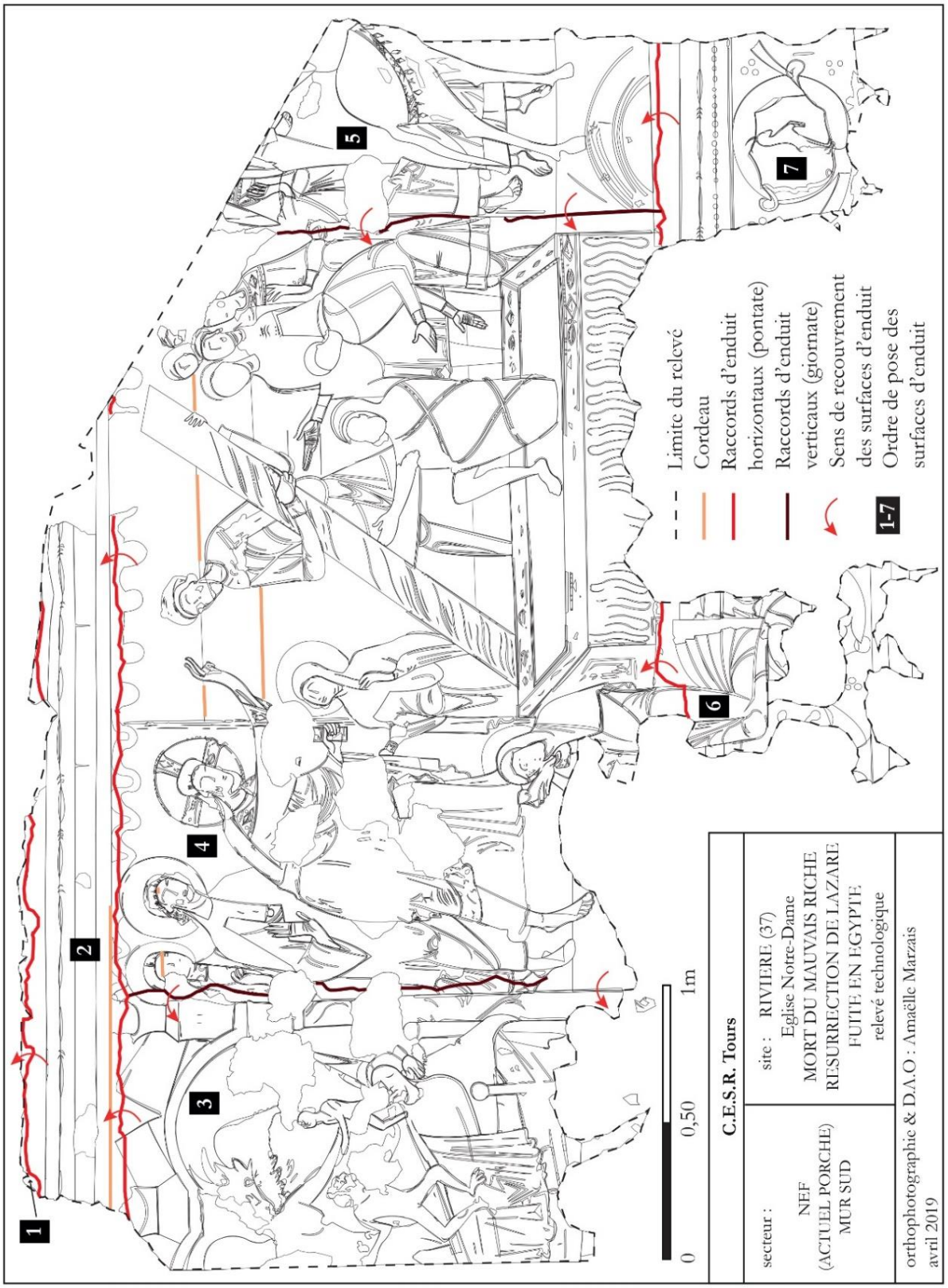


Fig. 20 : Relevé technologique de la Parabole de Lazare, mur sud, nef

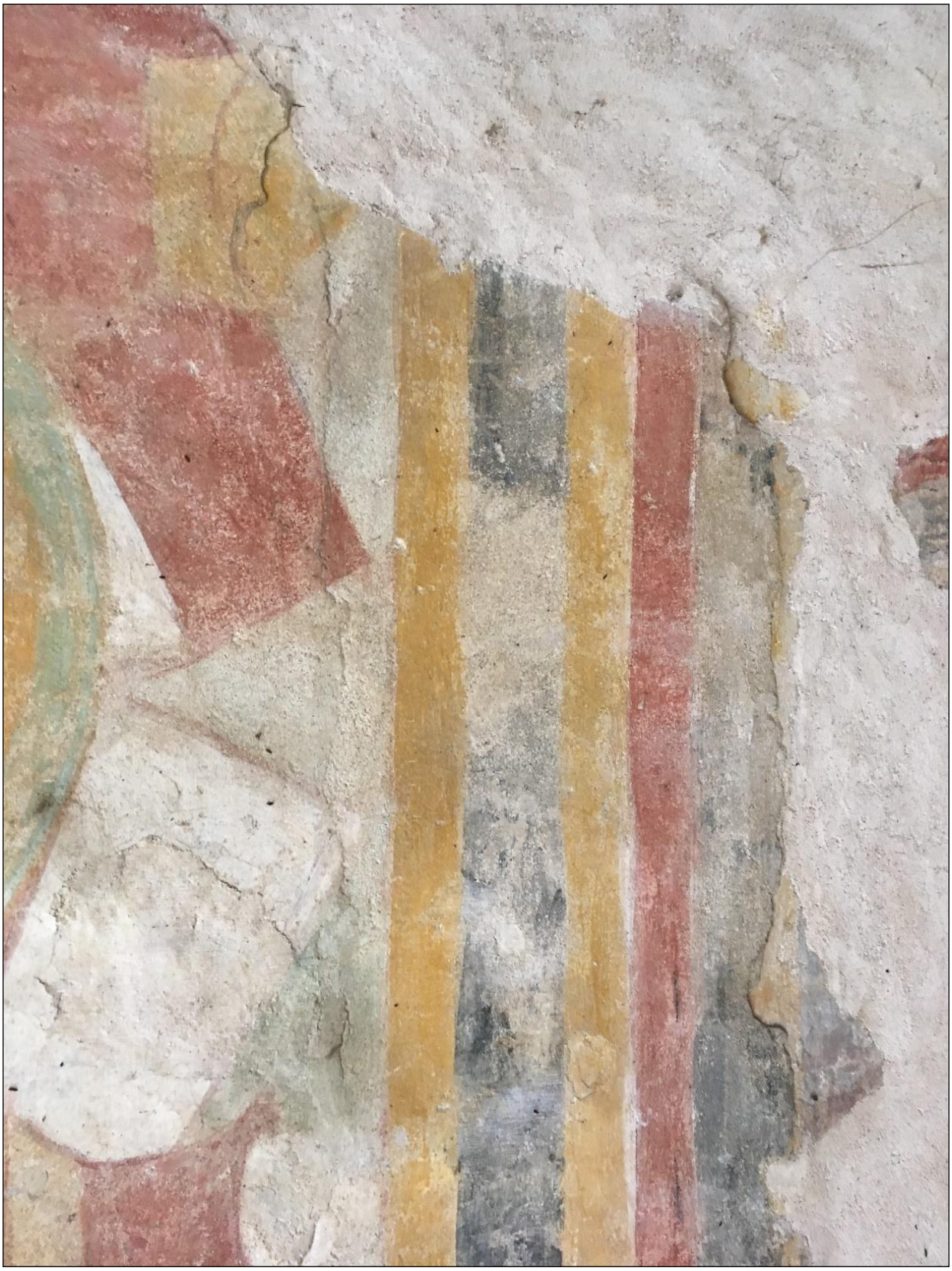


Fig. 21 : Photographie de deux raccords d'enduit horizontaux

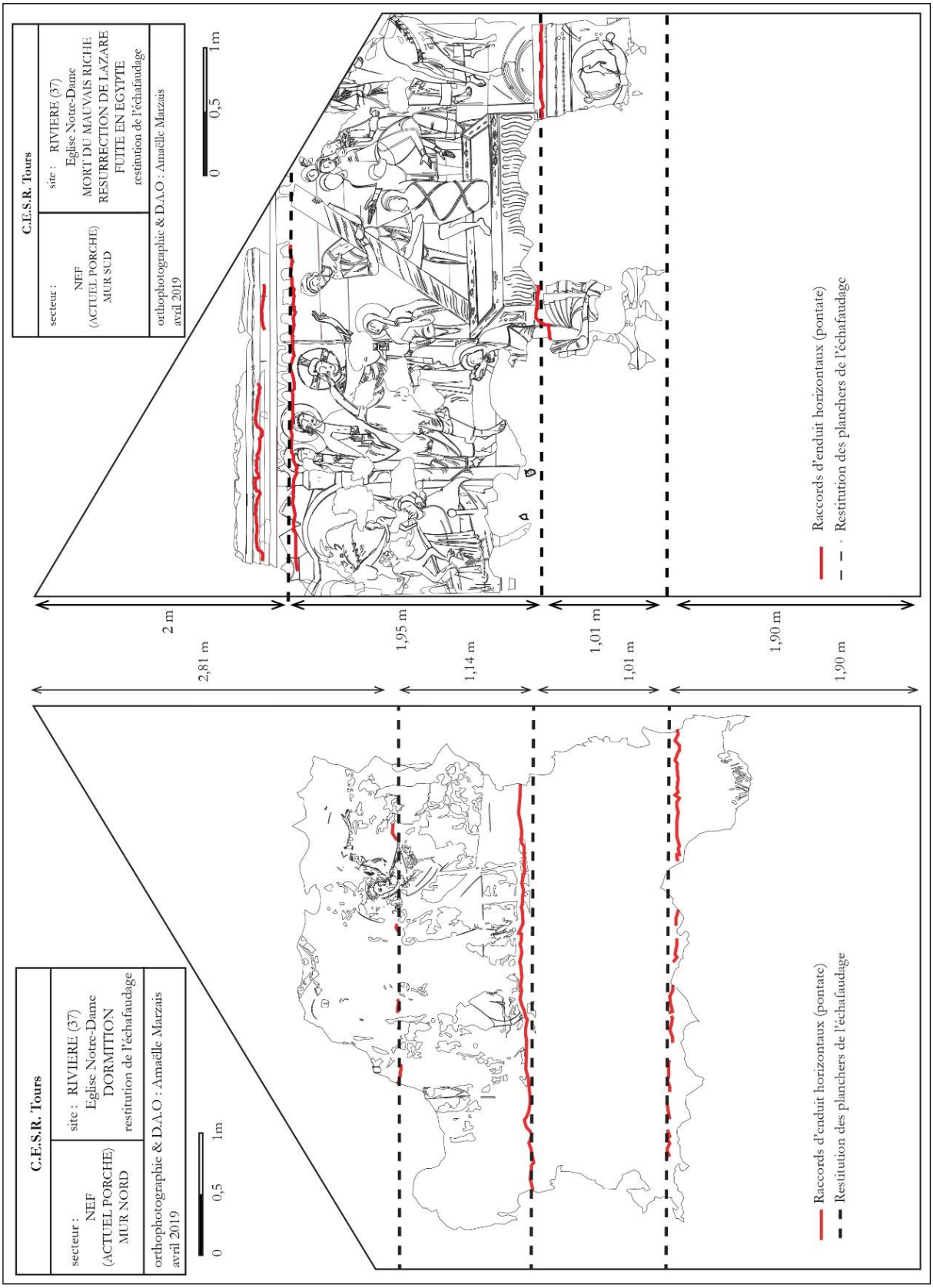


Fig. 22 : Relevé avec une proposition de restitution des niveaux de planchers de l'échafaudage, murs nord et sud, nef



Fig. 23 : Photographie de traces de pinceaux

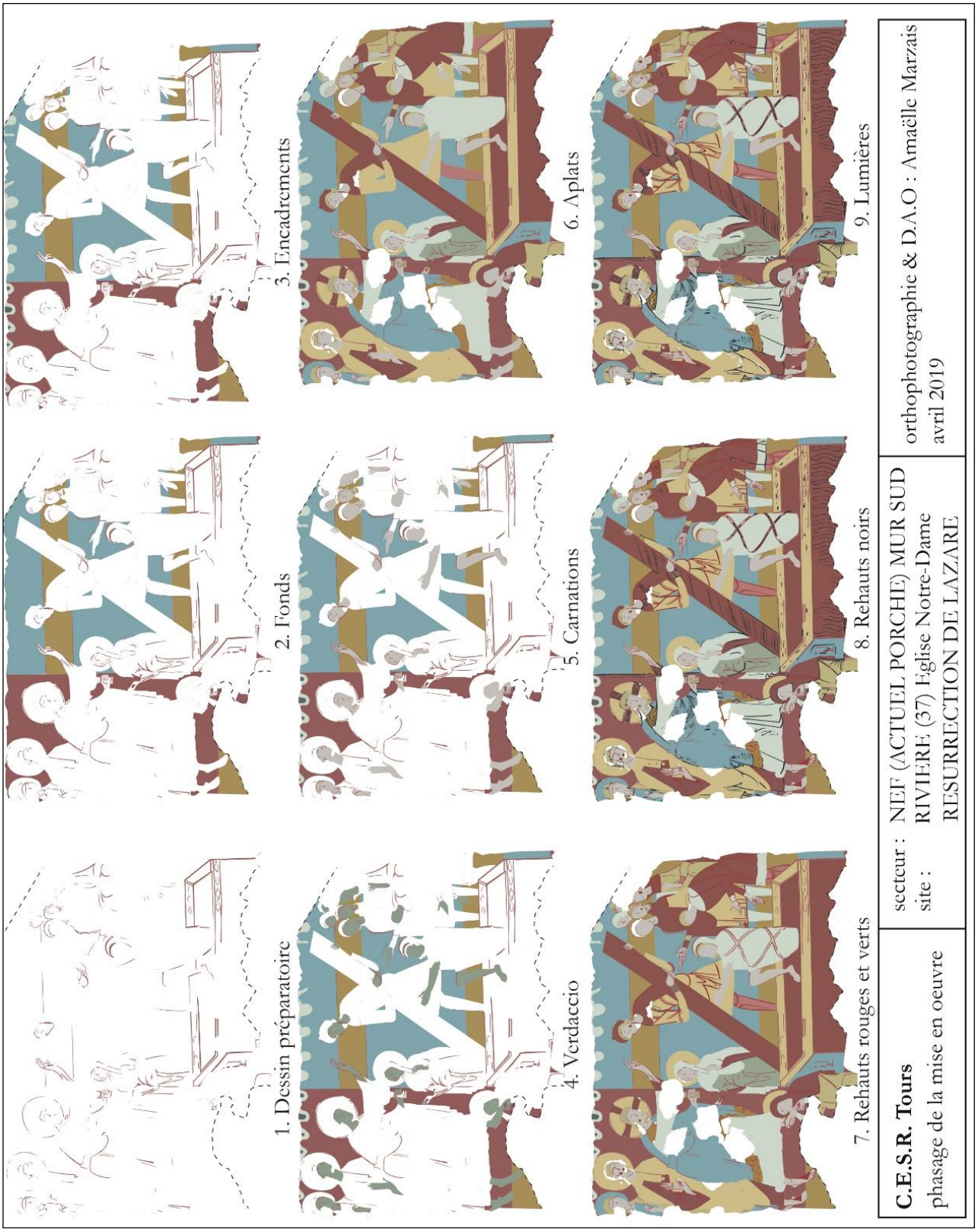


Fig. 24 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de la Résurrection de Lazare, mur sud, nef

a : fond jaune visible dans les lacunes des carnations et des aplats rouge et blanc

b : fond rouge visible dans les lacunes des carnations

c : Carnations (beige), Mort du mauvais riche (détail)

d : Carnations (*verdaccio* puis beige), Résurrection de Lazare (détail)

Fig. 25 : Planche de photographies du fond et des carnations



a : Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)



b : Bataille d'Antioche, 1160-1170, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72) © P. GIRAUD

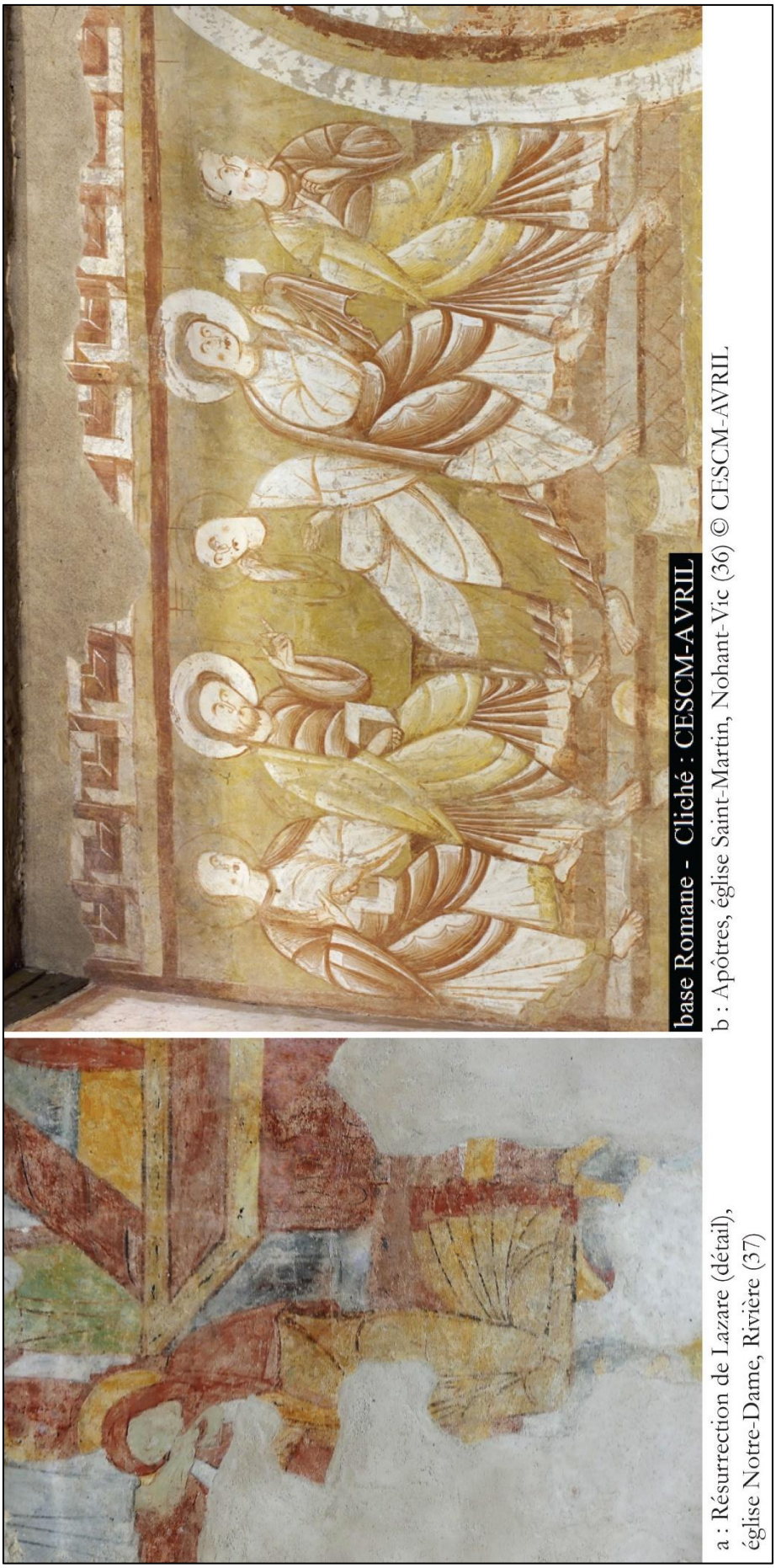
Fig. 26 : Planche comparative du fond à bandes (campagne 1)



a : Résurrection de Lazare (détails), église Notre-Dame, Rivière (37)

b : Saints Savin et Cyprien exhortant le peuple d'Amphipolisxi, crypte, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86) © CESCM-BROUARD-OTTAWAY

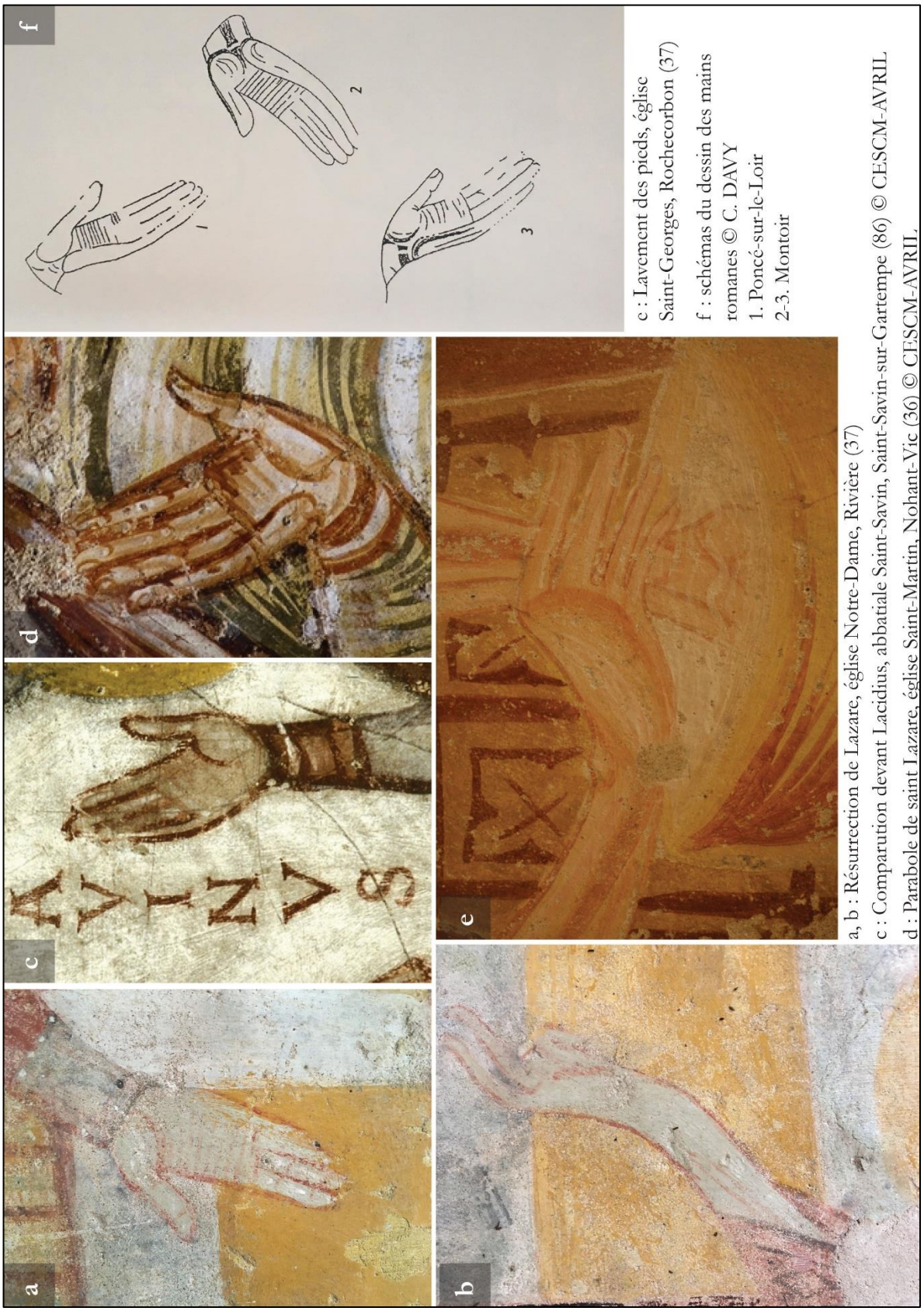
Fig. 27 : Planche comparative de la plicature (campagne 1)



a : Résurrection de Lazare (détail), église Notre-Dame, Rivière (37)

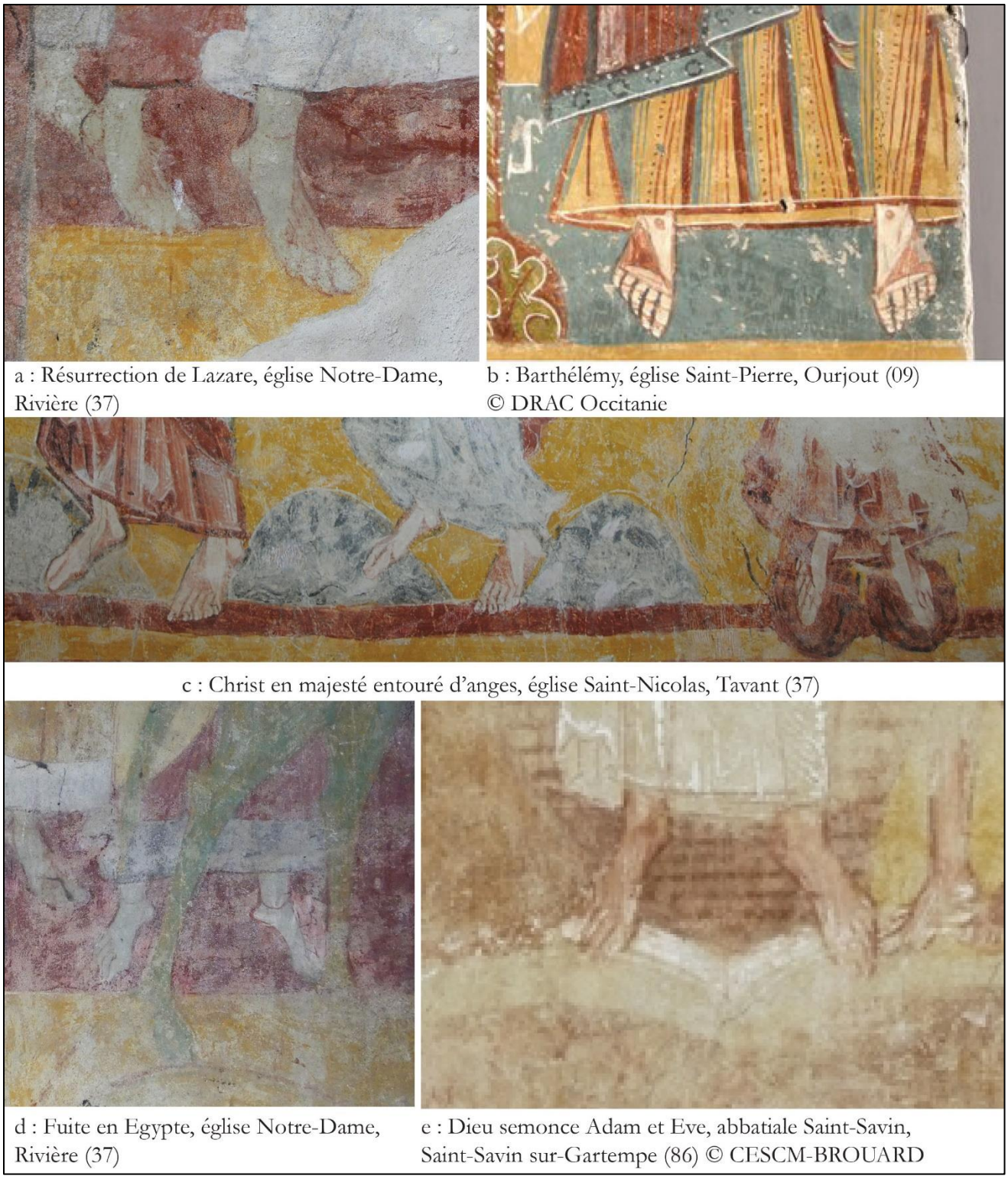
b : Apôtres, église Saint-Martin, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL

Fig. 28 : Planche comparative de la plicature en éventail (campagne 1)



a, b : Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)
c : Comparution devant Lacidius, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86) © CESCM-AVRIL
d : Parabole de saint Lazare, église Saint-Martin, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL.
c : Lavement des pieds, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)
f : schémas du dessin des mains romanes © C. DAVY
1. Poncé-sur-le-Loir
2-3. Montoir

Fig. 29 : Planche comparative des mains (campagne 1)



a : Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)

b : Barthélémy, église Saint-Pierre, Ourjout (09) © DRAC Occitanie

c : Christ en majesté entouré d'anges, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

d : Fuite en Egypte, église Notre-Dame, Rivière (37)

e : Dieu semonce Adam et Eve, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin sur-Gartempe (86) © CESCM-BROUARD

Fig. 30 : Planche comparative des pieds (campagne 1)



a, b : Christ et un apôtre, Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)
c : Lavement des pieds, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)
d : Saints Savin et Cyprien devant Ladicius, crypte, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY
e : Fuite des Hébreux, église Saint-Jean-Baptiste, Château-Gontier (53) © P. GIRAUD

Fig. 31 : Planche comparative des traits dans le cou (campagne 1)



a : Résurrection de Lazare, église Notre-Dame, Rivière (37)



b : Ensevelissement de saint Marin, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)
© CESCM-Brouard

Fig. 32 : Planche comparative des sarcophages (campagne 1)

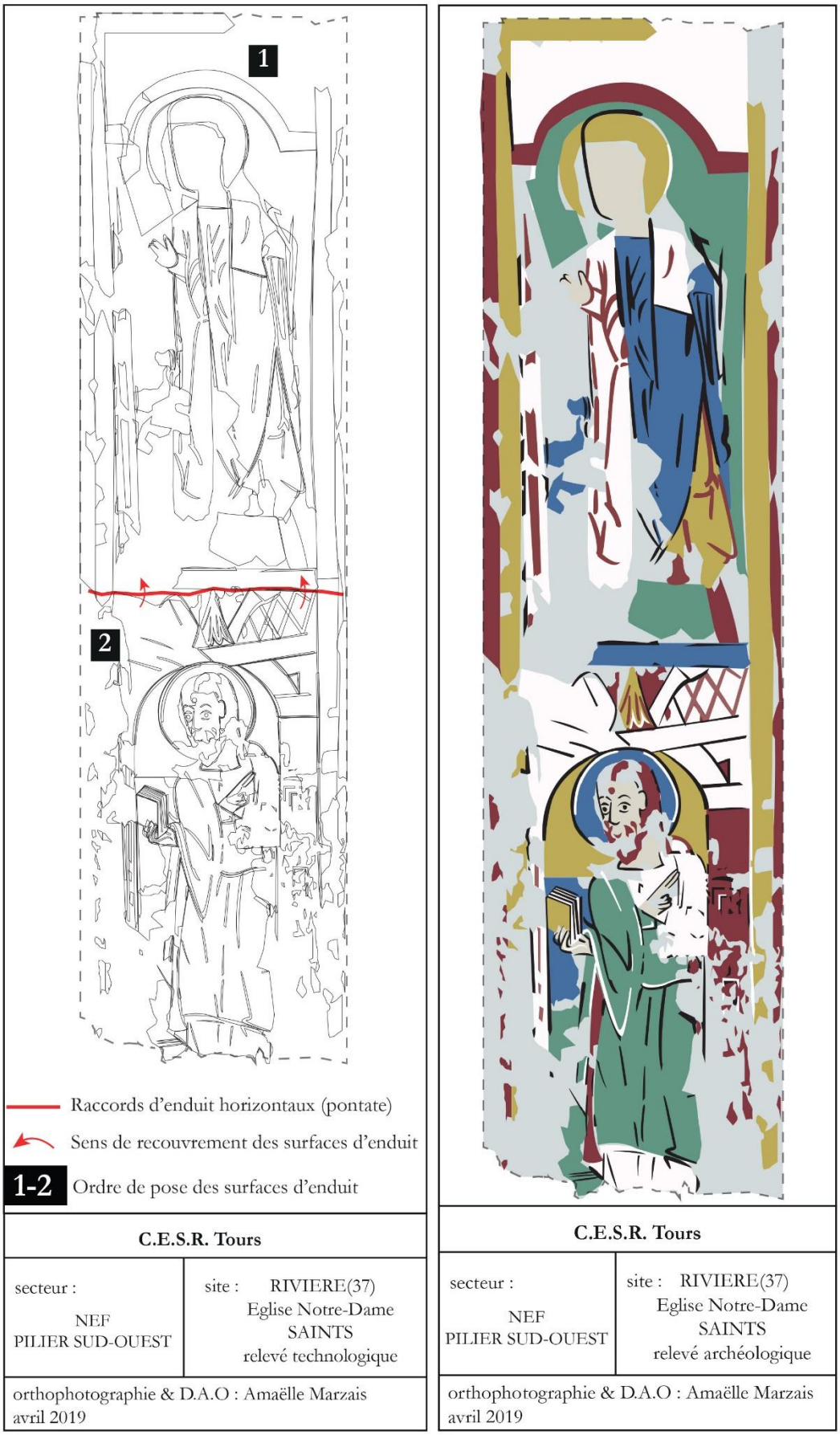
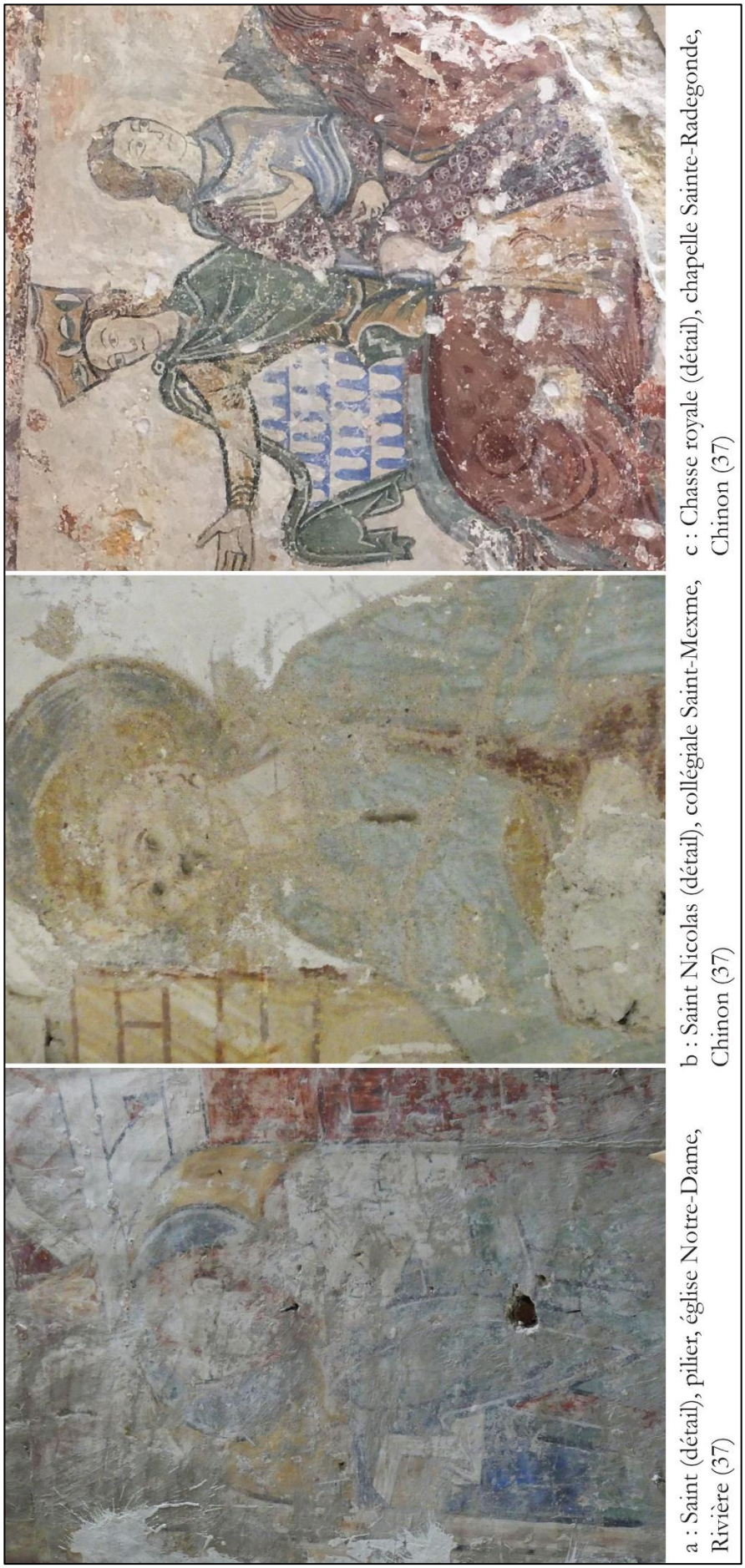


Fig. 33 : Relevés technologique et archéologique des saints (campagne 2), pilier sud-ouest, nef



Fig. 34 : Photographie d’un raccord d’enduit horizontal



a : Saint (détail), pilier, église Notre-Dame, Rivière (37)

b : Saint Nicolas (détail), collégiale Saint-Mexme, Chinon (37)

c : Chasse royale (détail), chapelle Sainte-Radegonde, Chinon (37)

Fig. 35 : Planche comparative des visages (campagne 2)

Rochecorbon (37)

Ancienne église paroissiale Saint-Georges

Protection : église 29/10/1948, peintures classées M. H. 06/07/1992

Architecture

Située à 3 km de Tours, l'ancienne église paroissiale de la commune de Saint-Georges prend le statut de chapelle lors du rattachement de la commune avec celle de Rochecorbon en 1808. Adossée au rocher, l'église possède un plan simple avec une nef à vaisseau unique qui se prolonge en un chevet carré (fig. 1). Au nord, deux salles troglodytiques sont accessibles par l'espace sous la tour-clocher. À l'extérieur, des moellons réguliers de petit appareil noyés dans un mortier épais constituent les parties inférieures des murs de la nef ainsi que du chevet et sont attribués du XIe siècle (fig. 2). Les angles et les ouvertures sont chaînés par de larges pierres irrégulières. Trois baies éclairent la nef : deux au sud et une à l'ouest. La charpente de l'église primitive est datée par dendrochronologie de 1028[1] (fig. 3a). La nef est actuellement plafonnée tandis que le chevet roman, initialement plafonné, est couvert d'une voûte en berceau plein-cintre depuis 1127[2] (fig. 3 b). Ce remaniement se constate à l'extérieur par les différences d'appareil, car la partie haute du chevet se compose de moyen appareil. À l'intérieur, la construction du couvrement en berceau a entraîné le renforcement des murs nord et sud au moyen d'arcatures, aveugle au sud et ouvrant sur la tour-clocher au nord. Le chevet est reparementé en 1862[3]. Deux baies l'éclairent au sud et à l'est. Une porte percée dans le mur sud de la nef en 1795 sert d'actuelle entrée. L'entrée initiale, à l'ouest, a été obstruée par la construction d'une maison dite « La Malvoisie » au XVIIIe siècle (fig. 3c).

Localisation

Un faux appareil et un enduit blanc couvraient les murs de la nef[4] (campagnes 1 et 2, fig. 4). Un Lavement des pieds et son registre inférieur composé d'anges peints sur le mur nord de la constituent la troisième campagne picturale (fig. 1, 4). La quatrième campagne consiste en un

[1] EPAUD, 2014, p. 195.
[2] EPAUD, 2014, p. 195.
[3] RANJARD, 1986 (rééd. 1930), p. 574.
[4] LEGOUX, 2020, p. 15.

motif de croisillons sur l'arc absidial, une Cène qui recouvre partiellement le Lavement des pieds et des croix de consécrations connues par des sondages dans la nef (fig. 1, 4, 5). Enfin, une Résurrection des morts s'étend sur le mur sud de la nef ainsi qu'un Christ en majesté et une scène de bataille sur la voûte du chœur (campagne 5, fig. 1, 6, 7).

Rapports

EVANGELISTI Élisabeth, LEGOUX Véronique, « Église Saint-Georges de Rochecorbon, Rapport de restauration des peintures murales », Tours, 1994, CACOA 37, ADIL, Tours.

LEGOUX Véronique, « Rochecorbon, Ancienne église Saint-Georges, Phase diagnostic Peintures murales, Bilan technique et sanitaire des peintures murales », Tours, 2020, archives personnelles de la restauratrice.

MARZAIS Amaëlle, « Peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) : rapport de prospection thématique et résultats des analyses », Tours, 2019, DRAC Centre-Val de Loire.

PLUTINO Alice, RICHARD Noël, « Results of the analysis on the blue colors in the Saint Georges' chapel in Rochecorbon », rapport XLIM, Poitiers, 2017.

Sources iconographiques

EVANGELISTI Élisabeth, LEGOUX Véronique, relevé du Lavement des pieds et de la Cène, crayon, 1992, n° 071204-071204, MAP, Paris.

EVANGELISTI Élisabeth, LEGOUX Véronique, relevé des peintures du chœur, crayon, 1992, reproduit dans le dossier de restauration.

SARRADE Carolina, MARZAIS Amaëlle, relevé du Lavement des pieds (détail : calice), 2017, reproduit dans MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2 vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

Bibliographie

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380*), Paris, CNRS, 1963, p. 125.

DUMONCEL-CZERNIAK, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire). II. Analyse iconographique et stylistique des peintures murales du mur nord », *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, Actes du 6e séminaire International d'Art Mural (5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, Cahier n° 3, Saint-Savin, 1996, p.150-159.

EPAUD Frédéric, « La charpente du début du XIe siècle de l'église Saint Georges de Rochecorbon (37) », *Bulletin monumental*, 2014, t. 172-3, p. 195-202.

EPAUD Frédéric, « Inventaire des églises paroissiales préromanes en Indre-et-Loire et en bordure des départements limitrophes », ZADORA-RIO Élisabeth, *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, 2014.

EVANGELISTI Élisabeth, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire). I. Interventions de conservation et de restauration », *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, Actes du 6e séminaire International d'Art Mural (5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, cahier n° 3, Saint-Savin, 1996, p. 141-149.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2 vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (37) : étude technique, stylistique et iconographique », dans *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, LXIV, 2018, p. 53-66.

MARZAIS Amaëlle, « Indre-et-Loire, Rochecorbon. Datation de la chaux (AMS) appliquée à une peinture romane », *Bulletin Monumental*, 177-3, 2019, p. 267-268.

RANJARD Robert, *La Touraine archéologique*, *Guide du touriste en Indre-et-Loire*, Tours, éditions Régionales de l'Ouest, Mayenne, 1986 (rééd. 1930), p. 574-575.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 84-87.

Restauration

Les restauratrices Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux, aidées d'Alina Moskalik et de Dina Venezia, interviennent sur les peintures du chœur et de la nef entre 1992 et 1994. En avril 2020, Véronique Legoux effectue un diagnostic pour l'entretien et la conservation du bâtiment et de ses peintures.

Campagnes 1 et 2 : faux appareil et enduit

Dans la nef, les sondages ont révélé la présence de deux campagnes qui intervenaient vraisemblablement juste après la construction du bâti (fig. 4). Les joints beurrés saillants des murs et rubanés des chaînages et ouvertures ont été soulignés de rouge[5]. Le traitement coloré des joints indique manifestement une phase d'achèvement de la construction par sa mise en couleur. Cette première couche picturale pourrait donc être attribuée au premier tiers du XIe siècle, juste après l'édification de la nef en 1028.

Un enduit blanc badigeonné également de blanc a été posé dans un deuxième temps sur l'ensemble des murs de la nef (campagne 2)[6]. Cet enduit témoignerait d'une nouvelle phase dans le chantier et pourrait être un enduit d'attente avant un décor figuratif. Cet enduit est postérieur à 1028, date de construction de la nef, et est antérieur au milieu du XIe siècle, date de réalisation du Lavement des pieds (campagne 3).

Campagnes 3 : Lavement des pieds

ICONOGRAPHIE

Deux groupes de trois apôtres à gauche et quatre à droite se placent de part et d'autre d'un récipient en forme de calice dans lequel Pierre plonge ses pieds. Jésus, reconnaissable à son nimbe crucifère, lui touche la cheville (fig. 4). Il se tient agenouillé, les genoux posés l'un à côté de l'autre, motif qui apparaît au début du XIe siècle sur le manuscrit de Saint-Gall (1011) puis sur un psautier anglais (1050). Le Christ ne se tient debout devant le récipient qu'à partir du XIIe siècle[7]. Pierre porte la main droite à sa tempe, geste également utilisé dès le début du XIe siècle sur ces deux manuscrits, et lève sa main gauche au niveau de sa poitrine, paume tournée vers l'extérieur en signe de surprise et de protestation. Jésus lui adresse un geste d'allocution de son index tendu. Le peintre représente le moment charnière du Lavement des pieds : le dialogue avec Pierre pendant lequel le Christ délivre son enseignement.

Parfois, un ange assiste le Christ en tenant le linge pour essuyer les pieds de Pierre, mais ce rôle incombe à un apôtre à gauche dans le Lavement des pieds de Rochecorbon, dans une enluminure du Codex Vyssegradensis (1070-1086) ou dans l'église de Chaviloy-Milon (vers

[5] LEGOUX, 2020, p. 15.
[6] LEGOUX, 2020, p. 15.
[7] GIESS, 1962, p. 22.

1130, fig. 8). Jean, par son statut privilégié auprès du Christ, pourrait faire la synthèse entre la tradition orientale selon laquelle un apôtre prend un linge, et la tradition orientale qui place Jean derrière le Christ. Un seul apôtre est figuré de profil et répond à la convention médiévale pour représenter les mauvais esprits. Il pourrait donc s'agir de Judas qui n'est presque systématiquement dépouillé de son nimbe qu'à partir du XIIIe siècle. Comme le souligne Virginie Dumoncel-Czerniak, ce Lavement des pieds fait appel à une composition et à des détails iconographiques qui, sans être tout à fait traditionnels, se retrouvent finalement dans un certain nombre d'exemples. Il n'est pas surprenant de constater de nombreuses proximités avec les enluminures, car la diffusion extrêmement rapide des manuscrits dès le XIe siècle au plus tard facilite la diffusion des motifs iconographiques[8].

Plusieurs arguments en faveur d'une fonction double du Lavement des pieds en tant que rite baptismal et pénitentiel émanent des écrits des Anciens, de l'emplacement de la peinture dans l'église et des choix formels. En premier lieu, les écrits d'Aphraate (270-345) et Cyrillonas (fin du IVe siècle) insistent sur la signification baptismale du Lavement des pieds. Saint Ambroise diminue le lien entre le baptême et le Lavement des pieds même s'il lui donne une place dans son *De Sacramentis,* car il y voit d'abord un remède au péché originel et d'une manière plus générale à la purification. Chromace d'Aquilée († 409) dans son XVe sermon fait du lavement des pieds un rite prébaptismal[9]. Pour saint Augustin (354-430), saint Ambroise (340-397) et Alcuin (732-804), le lavement des pieds participe au sacrement de la pénitence. L'idée est reprise par Bernard de Claivaux (1090-1153) dans son traité *De cena Domini* et décrit le lavage des pieds comme un sacrement pour le pardon des péchés quotidiens[10]. Puis, cette peinture couvre l'angle supérieur occidental du mur nord, c'est-à-dire à proximité de l'entrée originelle de l'église. Ce choix n'est pas anodin puisqu'il correspond à l'emplacement des cuves baptismales, généralement posées juste après l'entrée et au nord.

Enfin, la forme du récipient avec un nœud entre le pied et la panse est caractéristique du calice et donne à l'objet une fonction liturgique. Sa dimension monumentale qui permet à l'apôtre d'immerger ses jambes et pas uniquement à l'officiant d'y plonger ses mains accentue l'aspect baptismal. Les deux aspects pénitentiel et baptismal peuvent fonctionner ensemble : la pénitence peut être perçue comme un « second baptême ». La forme en calice du récipient, bien identifiable par le nœud sous la panse, renvoie à une dimension plus liturgique

[8] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 153.
[9] MARZAIS, 2017, p. 63-64.
[10] MARZAIS, 2017, p. 62-63.

et à la réaffirmation de l'eucharistie, remise en cause par Béranger de Tours au début du XIe siècle.

Du registre inférieur, trop lacunaire pour identifier la scène, n'ont été conservés qu'un ange, le visage d'un homme incliné vers lui, une forme de tau, des végétaux et le fragment d'un nimbe (fig. 10).

TECHNIQUE

L'analyse d'une écaille de peinture en 2017 révèle l'emploi de la technique mixte issue de la fresque, probablement liée à l'eau de chaux pour les applications sur enduit sec, même si ce liant n'est plus identifiable[11]. L'enduit de chaux et de sable recouvert d'un badigeon de la deuxième campagne rétablit l'aplomb du mur. Cet enduit a été piqueté pour favoriser l'accroche mécanique de l'enduit du Lavement des pieds. Ce dernier, plus fin dans sa granulométrie et son épaisseur, fait office d'*intonaco*. Enfin, le peintre applique la couche picturale sur l'*intonaco* encore frais et achève sa composition à sec en mélangeant les pigments avec un liant.

Une première surface d'enduit, délimitée par la *pontata* et le raccord horizontal, mesure environ 1,10 m x 1,40 m soit environ 1,54 m^2 (fig. 9). Cette surface vient mourir sur la plus basse, donc l'enduit de la surface inférieure recouvre la partie supérieure, ce qui indique que le peintre a réparti son travail du haut vers le bas du mur (fig. 10, 11). Selon le même principe, la couche d'enduit à droite recouvre celle de gauche indiquant que le peintre pose son enduit de la gauche vers la droite. Le peintre travaille donc de haut en bas et de la gauche vers la droite en commençant par l'angle supérieur gauche, c'est-à-dire à l'ouest du mur nord. La *pontata* située dans l'alignement du trou de boulin, à 3m30 du sol, indique que l'échafaudage était certainement encastré dans ce trou avec un niveau de plancher correspondant à la *pontata*. Un homme debout peut peindre le haut du mur, situé à 5m78, en ayant les bras tendus ou en montant sur un support amovible. L'échafaudage devait être sur deux niveaux : le plus haut à 3m30 attesté par la *pontata* et le trou de boulin, et le premier niveau probablement entre 1m50 et 1m70 pour faciliter le travail. À partir de ces mesures, il est possible d'évaluer une application de l'enduit en trois registres, les deux registres supérieurs étant historiés et peut-être un soubassement composé d'une tenture peinte ou d'un

[11] SARRADE, 2017.

registre ornemental comme pour les peintures de la nef de l'église de Rivère en Indre-et-Loire, réalisée à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle[12].

Après avoir appliqué sa couche d'enduit, le peintre délimite les lignes horizontales au cordeau dont deux traces subsistent au niveau des encadrements inférieurs. Il pose son dessin préparatoire en noir, vraisemblablement tracé à l'aide d'un morceau de charbon, puis les carnations suivis les aplats colorés des figures et objet avant de colorer le fond (fig. 12 : étapes 1, 2, 3 et 4). Les rehauts parachèvent la composition : d'abord jaune, puis rouge et enfin les lumières en blanc (fig. 12 : étapes 5, 6, et 7). Le dallage fleuri rouge du fond et les bordures d'encadrement terminent l'œuvre (fig. 12 : étape 8).

La palette chromatique du Lavement des pieds et du registre inférieur se limite au brun, rouge, rose, jaune, blanc et gris qui correspondent aux pigments suivants : ocre rouge, ocre jaune et vraisemblablement du blanc de chaux et du noir de charbon. L'ocre rouge présente une charge minérale de calcite particulière, car assez importante[13]. Cette charge a été observée dans les échantillons des ocres à Saint-Savin dans la Vienne et de l'église de Rivière en Indre-et-Loire[14]. Le bleu des encadrements est une combinaison d'ocre rouge, d'ocre jaune et de terre verte qui donne l'illusion du bleu[15]. Le « faux bleu » s'emploie entre les Xe et XIIe siècles[16].

Analyses en laboratoire

2017 : Datation de la chaux constituant la peinture par AMS (laboratoire CIRAM, Bordeaux, Armel Bouvier)
Rapport d'analyses : R 1116 — AR-269A C14 LAT-CITERES Rochecorbon
Rapport reproduit dans MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

2017 : Identification du bleu par spectro-radiomètre (laboratoire XLIM, Poitiers, Noël Richard et Alice Plutino)
Rapport reproduit dans MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

[12] Voir la notice de Rivière.
[13] SARRADE, 2017.
[14] Je remercie Carolina Sarrade de m'avoir transmis ces informations en cours de publications.
[15] PLUTINO, RICHARD, 2017.
[16] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692.

2017 : Étude stratigraphique, technique et analyse du pigment rouge (laboratoire ERM, Poitiers, Carolina Sarrade)
Rapport reproduit dans MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

1994 : Identification des pigments rouges et jaunes (laboratoire Archéoscopie)
LEGOUX Véronique, EVANGELISTI Élisabeth, « Église Saint-Georges de Rochecorbon, Rapport de restauration des peintures murales », Tours, 1994, CACOA 37, ADIL, Tours.

STYLE

Encadrement et fond de scène

La double bande bicolore semée de perlés et l'alternance de grecques et d'animaux appartiennent au répertoire roman. Les entrelacs fleuris inscrits sur les vagues se retrouvent dans les peintures murales du grand ouest et dans l'enluminure, même si le peintre de Rochecorbon décline ce sujet avec une variante : plutôt que de peindre des entrelacs alignés sur un format rectangulaire, les fleurs partent d'un centre dans toutes les directions s'adaptant à l'arrondi des vagues. Par contre, le motif de la bande blanche horizontale avec des retours verticaux est plus rare et sa fonction reste encore méconnue. Un sol fleuri jaune à joints rouges tapisse le fond.

Composition

Le peintre crée la profondeur et une hiérarchie à travers la taille des personnages : les plus grands et plus importants au premier plan et les plus petits et mineurs au fond. Les têtes des apôtres sont disposées sur une ligne rompue par celles de Jésus et de Pierre.

Drapés

Les motifs tissés ou brodés attestent l'attention particulière est portée aux costumes des deux personnages principaux. Deux galons sur l'encolure et le long de la manche soulignent les ouvertures de la tunique du Christ. Sur Pierre, la succession de festons sur sa jambe gauche forme une longue couture. Quelques plis en V se remarquent entre les cuisses des personnages. Les plis des vêtements sont très accentués à l'aide de trois couleurs et encore très rigides.

Corps

Le peintre accorde une grande importance à l'anatomie qu'il met en évidence par des rehauts sombres. Il compose son modelé avec trois couleurs selon une méthode courante à la période romane. Le traitement accentué de l'anatomie se retrouve dans la crypte de Tavant au troisième quart du XIe ou début XIIe siècle, mais les personnages de Rochecorbon sont encore rigides et leurs postures parfois peu vraisemblables.

Visages

Même si le peintre reproduit un schéma commun pour les visages, qui consiste en une forme allongée de la tête, un rehaut blanc en T sur le front et le nez, des yeux en amandes et des pommettes rouges cerclées de blanc, chaque visage reste individualisé : un retour au coin de l'œil pour le Christ, un rond entre les yeux pour Pierre, un cerne très fort sous l'œil de l'apôtre de profil, et bien sûr des chevelures aux couleurs et formes différentes. Le peintre dote les visages du Christ et de Pierre d'une certaine expressivité : le premier lève les yeux vers le second, car les vagues rouges sur le front indiquent qu'il plisse le front, tandis qu'un trait barre le front de Pierre comme un froncement de sourcils face à une situation qu'il ne comprend pas. Cette peinture combine une somme de motifs romans du grand ouest que le peintre agence en prenant soin d'individualiser chaque visage. Par contre, si la pommette rouge est récurrente dans les peintures romanes, le cerclage blanc est plus ponctuel même si un procédé proche existe dans l'église Saint-Martin à Genneteil.

COMPARAISONS

Le motif de petite fleur inscrite dans un cadre rectangulaire du fond est assez répandu dans les bordures des manuscrits de l'an Mil ou sur le carnet de modèles provenant de Saint-Benoît-sur-Loire datant du XIe siècle ou encore un tau découvert à Landévennec du second quart du XIe siècle (fig. 13). Néanmoins, celui de Rochecorbon est très simplifié par rapport aux exemples de l'enluminure peut-être à cause de la transposition technique ou le choix de simplifier le motif pour ne pas surcharger la composition. On trouve un exemple de pavé assez proche avec un cercle au centre duquel partent quatre pétales dans l'église Saint-Désir-de-Lisieux en Normandie au XIe siècle. Ce type de motif pour les revêtements de sol se retrouve fréquemment dans les enluminures ottoniennes du XIe siècle, mais moins couramment en peinture murale même si un exemple existe dans l'église de Château-Gontier avec la Création d'Adam à la fin du XIe siècle.

Le souci du détail concernant les broderies des vêtements relève plus de la peinture des manuscrits que de la peinture murale, même si des proximités sont à établir avec les peintures de l'église Saint-Martin à Chalivoy-Milon (vers 1130, fig. 9).

Un rehaut jaune colore la paupière inférieure du Christ comme sur les personnages de Château-Gontier, de Descartes et de Saint-Savin (fig. 14). Seul le visage de Pierre présente un cercle rouge entre les sourcils dans la représentation du Lavement des pieds comme saint Saturnin à l'église de Saint-Aventin (fig. 14).

Le style du Lavement des pieds se rapproche des ensembles peints des cryptes de Tavant (fin du XIe siècle) et de Saint-Savin (fin du XIe siècle), ainsi que des églises de Château-Gontier (fin du XIe siècle) et de Chaviloy-Milon (début du XIIe siècle). Le style mêle la précision décorative de l'enluminure et les procédés graphiques de la peinture murale.

DATATION

Virginie Dumoncel-Czerniak rapproche cette peinture murale de l'art des manuscrits. Selon l'autrice, le style mêle la précision décorative de l'enluminure avec les procédés graphiques de la peinture romane. Elle propose de dater le Lavement des pieds de la première moitié du XIIe siècle[17]. L'attribution de cette campagne au milieu du XIIe siècle de Bérénice Terrier-Fourmy repose sur la rigidité des plis, le caractère très accentué de l'anatomie, les postures peu vraisemblables et sur la manière de rendre les volumes[18].

Les analyses dendrochronologiques de la charpente de la nef permettent de dater sa construction de 1028. L'iconographie du Christ agenouillé et de saint Pierre portant la main à sa tempe apparaît au début du XIe siècle. Le faux bleu qui sert à colorer les décors ornementaux semble disparaître au XIIe siècle. Le style conforte cette datation entre le XIe et le milieu du XIIe siècle par l'emploi de nombreux rehauts colorés pour modeler les visages. De plus, la rigidité des plis et la posture figée et parfois peu vraisemblable des personnages, associés à des proximités avec l'enluminure ottonienne amènent à préciser la datation de la peinture au milieu du XIe siècle. Enfin, l'analyse de la chaux (AMS) effectuée en 2017 affine la datation de cette campagne de 1028-1054, c'est-à-dire une exécution peu après la construction de l'édifice en 1028[19] (fig. 15). La présence de deux campagnes antérieures à

[17] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 156.
[18] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 84.
[19] MARZAIS, 2017.

celle du Lavement des pieds incite à dater celui-ci du milieu du XIe siècle. Les vestiges les plus importants de cette campagne se trouvent dans l'angle supérieur occidental du mur nord. Les sondages montrent que le décor se poursuivait sur le mur oriental de la nef, au sud[20].

UNE CAMPAGNE : PLUSIEURS MAINS

Si les deux registres forment un ensemble strictement contemporain et homogène dans le traitement des personnages et la palette chromatique, quelques dissemblances sur les mains et les visages laissent envisager la collaboration de plusieurs peintres. La forme du visage est très arrondie sur le registre inférieur alors qu'elle est plus allongée pour les personnages du Lavement des pieds. Un rehaut blanc très appuyé en forme de T illumine le front et le nez du registre inférieur tandis que le rehaut blanc est peu marqué et uniquement localisé sur l'arrête nasale pour les visages du Lavement des pieds. La pointe du nez s'arrondit sur les anges et les narines signifiées par un simple demi-cercle relié à la pointe du nez alors que le nez des personnages du Lavement s'achève en trèfle. Si les yeux des deux registres ont une forme en amande, ceux des personnages du Lavement des pieds ont la particularité de dessiner une virgule dans le coin externe de l'œil, particulièrement visible sur le Christ et Judas. Une dépression marque le *philtrum* sur le registre inférieur, ce qui n'est pas le cas sur les lèvres des personnages du registre supérieur. La clavicule de l'ange du registre inférieur est signifiée par deux demi-cercles adossés, très fréquents dans la crypte de Saint-Savin, surmonté d'un trait parallèle à la mâchoire tandis que les plis du cou sont dessinés uniquement avec des traits parallèles à la bouche pour les personnages du Lavement des pieds. De courts rehauts les phalanges des doigts du registre inférieur et n'apparaissent pas sur les doigts du registre supérieur.

Ces dissemblances paraissent attester que deux peintres ont travaillé ensemble à la réalisation de cette campagne : le premier a réalisé les anges jusqu'à la *pontata* et le second le Lavement des pieds. Les deux personnalités sont distinctes, ce qui explique les différents choix de motifs, mais ont adopté une perspective semblable et possède une culture commune comme en témoignent les proximités avec les grands ensembles peints. Le traitement plus simplifié des visages, cous et étoffes des apôtres, qui sont secondaires, par rapport à celui du Christ et de Pierre permet de hiérarchiser personnages.

[20] LEGOUX, 2020, p. 16.

Campagne 4 : Cène

ICONOGRAPHIE

Les cinq apôtres qui subsistent se placent derrière une table recouverte d'une nappe avec des poissons, pains, calices et couteaux (fig. 4). Par groupe de deux, ils se tournent l'un vers l'autre en esquissant des gestes de surprise et d'incompréhension à la suite de l'annonce de la trahison de Judas. Ils s'interrogent sur le traître et se discriminent comme sur l'épisode de Saint-Jacques-des-Guérets réalisé pendant la deuxième moitié du XIIe ou le début du XIIIe siècle. Les arcs assurent la transition entre le Cénacle et la ville de Jérusalem. L'art chrétien occidental met l'accent sur l'aspect dramatique de la trahison plutôt que sur le caractère sacré de la communion de l'art byzantin qui figure une table en hémicycle. À Rochecorbon, la disposition des convives donne vie au repas, Jésus assis au milieu de ses disciples devant une table rectangulaire.

Contrairement à d'autres objets, la forme des couteaux se modifie entre les XIe et XVIe siècles. Après le milieu du XIIe siècle et jusqu'au milieu du XIIIe siècle, dans l'église d'Amné et la cathédrale d'Angers, l'extrémité de la lame devient large et incurvée formant deux légères pointes aux extrémités du tranchant et du dos, comme si l'ustensile servait à la fois pour couper et piquer[21] (fig. 16). L'image se rapporte également à la fonction première de l'édifice religieux : la pratique quotidienne de la liturgie et en particulier du sacrifice eucharistique. En rompant pour la dernière fois le pain et en partageant le vin avec les apôtres, le Christ institue l'Eucharistie. Certains indices iconographiques corroborent la dimension liturgique de la Cène par la représentation d'un calice, d'une patène ou de pains marqués d'une croix sur la table.

Les sondages ont permis d'associer à cette campagne deux croix de consécrations sur le mur occidental de la nef, ainsi qu'un vestige de faux claveaux rouge peint sur l'arc de la porte orientale[22].

[21] DAVY, LEDUC, 2012, p. 292.
[22] LEGOUX, 2020, p. 21.

TECHNIQUE

Localement, un enduit a été appliqué afin d'uniformiser le plan des murs. Puis l'ensemble des surfaces a été recouvert d'un badigeon blanc épais, puis d'un second plus fin[23]. En ce qui concerne le support, ce décor a été réalisé « à l'économie », les peintres n'enduisent pas toutes les surfaces, mais se contentent de mettre le plan du mur à niveau[24]. La couche picturale repose sur ce fin badigeon de chaux encollé appliqué sur enduit de chaux et de sable. Le peintre pose ses pigments à la détrempe avec un liant à la colle protéinique[25]. L'usage de la détrempe à la colle évite d'enduire à nouveau le mur et permet de poser directement les pigments sur une couche sèche (fig. 4). Comme la Cène recouvre une peinture antérieure, les peintres n'ont visiblement pas manifesté la volonté de retirer cette peinture et ont simplement peint à sec par-dessus. Cette peinture se superpose en partie au Lavement des pieds au niveau de la bande de rubans pliés verts et recouvre une peinture contemporaine à la première campagne visible dans les lacunes de la Cène.

La palette chromatique de la Cène se compose de rouge, jaune, blanc, noir, bleu et vert qui mélangés donnent les nuances beiges et brunes. Le pigment vert analysé correspond à la terre verte et que le bleu peut être du lapis-lazuli. Néanmoins, le bleu qui colore les nimbes des apôtres ne correspond pas à une teinte obtenue avec du lapis-lazuli : le bleu est trop clair et peu saturé. Des analyses complémentaires seraient nécessaires pour caractériser ce pigment qui s'apparente plus à de l'oxyde de cuivre.

Le peintre commence par placer son dessin préparatoire en rouge avant de colorer les carnations puis les aplats des vêtements, des nimbes, de la nappe et des objets. Il colore ensuite les bandes rouges et jaunes du fond en détourant les figures puisque les traces de pinceaux épousent les formes préexistantes (fig. 17). Le peintre applique les rehauts colorés avant de souligner les contours et quelques éléments anatomiques à l'aide d'un cerne brun. Enfin, il applique quelques lumières sur les parties bombées des visages et étoffes. Il termine sa composition avec les bordures d'encadrement. Le peintre applique ses aplats de haut en bas. Les sept traces de cordeau témoignent de la rigueur et de la géométrie de la composition (fig. 9, 18). Les traits séparent la scène en cinq niveaux : le décor architecturé, les arcs et les têtes, puis les bustes, suivi de la table et enfin le bas des tuniques et les pieds. Les traces de cordeaux organisent clairement la composition en plaçant le quadrillage général, sur lequel

[23] LEGOUX, 2020, p. 16.
[24] LEGOUX, 2020, p. 22.
[25] EVANGELISTI, 1994, p. 19.

viendront se placer le cadre architectural et la ligne d'horizon. Autour de la tête des apôtres, trois petits tracés n'ont pas été poursuivis parce qu'ils n'étaient pas parfaitement horizontaux. Comme le cordeau, le dessin préparatoire est tracé à l'aide d'un pinceau trempé dans l'ocre rouge. Un repentir de l'épaule du premier apôtre à gauche indique qu'il était prévu plus à l'ouest (fig. 18). Les nimbes et les arcs ont été tracés à l'aide d'une ficelle tendue.

Deux poils de pinceaux sont encore emprisonnés dans la couche picturale (fig. 19). Le premier est situé à proximité du premier récipient sur la table à gauche. Le poil est brun, épais et d'une longueur d'environ 7 cm. Le second poil mesurant environ 9 cm est conservé sous la manche droite du deuxième apôtre en partant de la gauche. L'aspect des deux poils conservés amène à penser qu'ils sont issus d'un porc, âne, cheval ou bœuf. De nombreux coups de pinceau sont visibles sur le fond jaune autour de la tête des apôtres (fig. 17). Le pinceau utilisé était assez large et plat, car les traces laissées ont une largeur d'environ 4 cm. Les coups de pinceau ont, en grande partie, été donnés de gauche à droite et de haut en bas. Cette manière d'utiliser le pinceau laisse penser que le peintre était droitier[26].

Concernant le décor ornemental de l'arc absidial, la palette chromatique se limite au rouge, jaune et blanc (fig. 5). Le peintre pose son badigeon blanc et s'en sert de réserve pour le fond. Il place ensuite son quadrillage en rouge et certainement les étoiles de même couleur au centre de chaque carré pour n'utiliser qu'un seul mélange. L'ordre du tracé des branches des étoiles est aléatoire. Enfin, il dispose les fleurs jaunes à la jonction des traits du quadrillage. L'irrégularité du quadrillage, particulièrement visible en partie haute, indique qu'il a été tracé à main levée. Un pinceau de même largeur, peut-être le même pinceau, a été employé pour tracer les étoiles et le quadrillage.

Analyses en laboratoire

2019 : Datation par AMS d'un des poils de pinceau (laboratoire Beta Analytic)
MARZAIS Amaëlle, « Peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) : rapport de prospection thématique et résultats des analyses », Tours, 2019, DRAC Centre-Val de Loire.

1994 : Identification de la technique, analyse du liant, caractérisation des pigments bleus et verts (laboratoire Archéoscopie)
LEGOUX Véronique, EVANGELISTI Élisabeth, « Église Saint-Georges de Rochecorbon, Rapport de restauration des peintures murales », Tours, 1994, CACOA 37, ADIL, Tours.

STYLE

[26] BERTRAND, 2001, p. 197.

Encadrement et fond de scène

Sur la Cène, une bande rouge et jaune semée de billettes blanches borde de part et d'autre un ruban plié vert et blanc horizontal ponctué d'hémicycles perlés puis deux rubans pliés affrontés de même couleur rehaussés de boules blanches et enfin une frise de rinceaux végétaux rouge sur fond rayé blanc et vert. Si ces éléments servant de bordure sont courants dans le répertoire roman, l'originalité réside dans la séparation verticale des deux registres avec le ruban plié plutôt qu'horizontale, qui est la solution la plus couramment retenue. En effet, si les limites horizontales sont systématiquement matérialisées, les verticales qui séparent les épisodes d'une même histoire dans un registre continu sont moins présentes.

Le fond est constitué d'une alternance de bandes d'aplats horizontaux monochromes jaunes, blanc et rouges.

Composition

La composition, très géométrique, se sépare en six registres : les bâtiments séparés du bandeau jaune par les arcs, le fond blanc sur lequel se détachent les apôtres, le fond rouge, la table puis une bande blanche avec les pieds des apôtres. Les demi-cercles formés par les retours de la nappe répondent en miroir aux arcs de l'architecture. Ils créent une symétrie et imposent un rythme régulier rompu par les attitudes des différents protagonistes : ils sont en mouvement et leurs têtes ne s'inscrivent pas forcément entre les arcs. Les couleurs participent au dynamisme du tableau : les nimbes bleus et jaunes alternent, comme la couleur jaune ou brune des chevelures ou le jaune et le vert des vêtements. La scène se déroule sur trois plans : la table puis les apôtres et enfin les fonds avec les arcs. Le peintre dispose les coupes sur la table régulièrement entre les plis de la nappe. Le peintre semble agencer les récipients et les couteaux aléatoirement pour rendre la table plus vivante. La partie inférieure des corps est assez stéréotypée : la position des pieds est identique et la tunique retombe de manière similaire par groupe de deux. Enfin, les corps sont trop allongés à cause de la table.

Visages

Les traits des visages ont été à la fois fermement cernés et délicatement ombrés avec une recherche manifeste d'individualisation. Les yeux en amande assez étirée, transition avec l'art gothique, sont encore très cernés. Quelques lumières soulignent le front, les paupières inférieures, le menton et le creux des joues.

Corps

Les figures longilignes aux épaules tombantes des apôtres sont empreintes d'un certain hiératisme. Un cerne brun trace le contour des figures et quelques détails anatomiques : les lignes de la main, un cercle pour l'intérieur du poignet, la cheville, la malléole et le dos du pied (fig. 20). Le corps n'est pas rehaussé de lumières, mais le volume est créé par les zones d'ombres que le peintre souligne par un rehaut brun comme les quelques traits parallèles pour la paume de la main. La position des pieds, l'un de profil et l'autre pointé, est similaire à celle des saints de Beaumont-Village du début du XIIIe siècle.

Drapés

Des plis en méandre creusés de gris sur la nappe, en queue d'aronde au bas des tuniques ainsi que des rehauts colorés qui épousent le corps et ses mouvements animent les étoffes (fig. 21). Le modelé à trois couleurs persiste sur les vêtements avec une couleur jaune pour la teinte neutre, un rehaut jaune foncé et la lumière en blanc alors qu'il est abandonné pour le corps.

COMPARAISONS

Le traitement graphique des visages avec peu de rehauts, la forme droite du nez, le traitement des lèvres, la forme en amande des yeux, les sourcils arqués et reliés au nez rappellent les peintures du cloître de l'abbaye Saint-Aubin d'Angers exécutées au cours du troisième quart du XIIe siècle (fig. 22). La forme des yeux en amande assez arrondie, le nez droit, les pommettes rouges, mais peu marquées, les sourcils légèrement arqués et la paupière ombrée de bruns sont des caractéristiques que se retrouvent sur les saints de Beaumont-Village au début du XIIIe siècle et dans l'église de Saint-Jacques-des-Guérets à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle.

Le traitement de certains plis en queue d'aronde sur la table et sur certaines tuniques, qui se retrouve à l'abbaye Saint-André de Lavaudieu au XIIe siècle, est une des caractéristiques romanes qui persistent dans la peinture du début de la période gothique (fig. 22).

DATATION

Virginie Dumoncel-Czerniak situe l'exécution de la Cène aux premières décennies du XIIIe siècle en s'appuyant sur une comparaison avec les visages et les drapés des peintures de la chapelle des moniales de Lavaudieu. Toutefois, l'autrice précise que la peinture du XIIIe

siècle est encore mal connue dans le centre-ouest de la France et que cette datation pourrait être remise en cause[27]. Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne au début du XIIIe siècle[28].

Les analyses dendrochronologiques de la charpente de la nef permettent de dater sa construction de 1028. L'iconographie des couteaux peints de la quatrième campagne, également située dans la nef, est à rapprocher des œuvres du milieu du XIIe jusqu'au milieu du XIIIe siècle. Le dessin ferme et précis évoque la production picturale gothique. Néanmoins, de nombreuses persistances romanes résident dans l'organisation de l'espace avec le fond à bandes et le couronnement d'arcs surmontés par des architectures. La persistance de traits romans tels que la forme des yeux, le traitement du nez, les pommettes rouges mais peu marquées, associés à certains traits gothiques tels que l'aisance des gestes ou le poignet élégamment cassé, permettent de proposer une datation entre le milieu et la fin du XIIe siècle. Les trois couleurs pour créer le volume, caractéristique du modelé roman, ont tendance à s'estomper après le milieu du XIIe siècle[29]. À partir du milieu du XIIe siècle jusqu'à la fin du premier quart du XIIIe siècle, les traits du visage sont généralement dessinés de manière vigoureuse, avec des pleins et déliés qui en modulent l'expression[30]. Les comparaisons stylistiques les plus proches sont les peintures des églises de Lavaudieu au XIIe siècle, de Brinay au XIIe siècle, de Saint-Jacques-des-Guérets à la fin XIIe ou au premier quart du XIIIe siècle et de Beaumont-Village au début du XIIIe siècle. Ainsi, le style des figures, mêlant des conventions romanes dans le traitement des étoffes à un épais cerne brun et une diminution des rehauts sur les visages permettent de dater l'œuvre du deuxième ou troisième quart du XIIe siècle. Les analyses en laboratoire confortent cette datation entre 1080 et 1250 avec une forte probabilité pour que la peinture soit réalisée au milieu du XIIe siècle.

Enfin, la datation par AMS du poil emprisonné dans le calice effectuée en 2019 permet de situer l'exécution de cette peinture entre 1045 et 1250 (fig. 23). Cette fourchette peut être affinée, car les résultats se recoupent avec l'analyse du style au cours de la première moitié du XIIe siècle. Toutefois, il n'y a qu'un seul prélèvement, il faudrait donc des analyses complémentaires pour dater cette peinture avec plus de certitudes. Cette peinture peut donc être attribuée au milieu du XIIe siècle jusqu'au milieu du XIIIe siècle avec une plus forte

[27] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 157.
[28] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 86.
[29] DAVY, 1999, p. 107.
[30] DAVY, 1999, p. 98.

probabilité qu'elle date du milieu du XIIe siècle[31]. L'état de conservation ne permet pas de comprendre si toute la hauteur des murs était décorée, mais les vestiges de cette campagne se trouvent sur les murs nord et ouest de la nef. Comme le souligne Véronique Legoux, l'ampleur du chantier a visiblement entraîné une nouvelle consécration de l'édifice[32].

Campagne 5 : Christ en majesté, Jugement dernier

ICONOGRAPHIE

Le Christ dans une mandorle entourée des Quatre Vivants, peint sur la voûte de chœur, est très altéré et seule la partie nord subsiste (fig. 7). Deux gloires portent chacune un lobe dans lequel s'inscrit respectivement un lion et un homme ailé avec un phylactère. La mandorle du Christ interrompt les lobes des deux évangélistes. Le fond sombre de la mandorle, les drapés de la tunique rouge, la main droite levée en geste d'allocution et une partie du nimbe du Christ sont encore visibles. Un ange dans l'angle sort d'une nuée rouge. Quelques repentirs, particulièrement sur l'ange, témoignent d'ajustements de posture et de volumétrie. Le thème du Christ en majesté peint sur le couvrement du chœur reste très courant au Moyen Âge, d'une part car la surface à peindre s'y prête particulièrement et d'autre part par son emplacement même, au-dessus de l'autel. L'inscription des Vivants dans des lobes ovoïdes supportés par de petites gloires est relativement peu fréquente.

En dessous, l'enchevêtrement de chevaux et cavaliers, parfois nimbés, armés et protégés par un heaume et un bouclier ou par un casque à protection nasale et cottes de maille subsistent presque essentiellement grâce au dessin préparatoire qui renforce l'aspect chaotique et dynamique de la bataille. Les cavaliers s'affrontent à l'épée ou à la lance tandis que les chevaux foulent quelques soldats tombés à terre. Les peintures de la chapelle des Templiers à Cressac, vers 1200, et de l'église d'Artins au XIIIe siècle, présentent une iconographie assez similaire, mais sans égaler le mouvement de Rochecorbon (fig. 24). La scène de bataille évoquerait l'intervention de saint Georges, le patron de l'église, dans le cadre des croisades. Il intervient dans la bataille contre Kerboga sous les murs d'Antioche en 1098, également peinte à Cressac et à Poncé-sur-le-Loir. Considéré comme le saint militaire par excellence, modèle de vertu chevaleresque, il soutient les croisés lors de leur combat en Terre Sainte contre les Sarrasins[33]. Ces derniers portent généralement un bouclier rond, la rondache, tandis que les

[31] MARZAIS, 2019, p. 17.
[32] LEGOUX, 2020, p. 22.
[33] VORAGINE, 1998, p. 281.

Croisés portent un écu très allongé arrondi en haut et se terminant en pointe, ou plus petit, coupé droit en haut et pointu en bas. Les cavaliers avec écus courts se dirigent de la droite vers la gauche, soit d'est en ouest. Les trois personnages nimbés qui portent des écus peuvent être identifiés comme étant Mercurius, Démétrius et Georges. La collaboration militaire entre ces trois saints était évoquée, entre autres, dans *La chanson d'Apremont*[34]. Ils repoussent les ennemis hors du chevet et même hors de l'église en direction du portail originel à l'est. Les scènes violentes demeurent rares au sein du chœur, contrairement à l'action de repousser le mal hors les murs de l'église. Le peintre abandonne le stéréotype de la charge au galop, postérieurs plantés au sol et antérieurs levés et projetés en avant, pour privilégier une position plus naturelle comme sur la Bataille d'Antioche peinte à la cathédrale de Clermont-Ferrand au cours du XIVe siècle.

Dans la nef, sur le mur sud, se trouve une représentation du Jugement Dernier (fig. 6). Dans la partie centrale, entre les deux baies, se trouvait le Christ dont ne subsistent qu'un fragment de nimbe et un pied. De part et d'autre, quatre anges buccinateurs sonnent la Résurrection des morts, figurés à leurs pieds par des cercueils dont émergent de petits personnages enveloppés de linceuls, bras levés vers le Christ. De chaque côté des baies, devaient se trouver les scènes des élus et les damnés, seuls les vestiges des élus sont encore conservés à l'est, sous les traits de cinq ou six personnages nimbés et en pied. L'épisode suit une tradition iconographique bien établie avec les anges buccinateurs au-dessus des âmes qui sortent de leurs tombes. Le thème de la Résurrection des morts accompagne généralement le Christ du Jugement dernier selon une disposition étagée qui rappelle les tympans sculptés des églises. Cette solution n'a pas été retenue à Rochecorbon : la scène se développe le long d'un bandeau en haut du mur de la nef (fig. 25).

TECHNIQUE

Dans le chevet, la couche picturale de la troisième campagne repose sur un fin badigeon de chaux blanc appliqué sur un premier badigeon rosé et un mortier couvrant la pierre appareillée. Sur le mur sud de la nef, un fin badigeon de chaux fait l'interface entre la pierre appareillée et la couche picturale. L'application de la couche colorée sur un fin badigeon de chaux ainsi que son usure amènent à penser qu'il s'agit de peintures à la détrempe.

[34] DESCHAMPS, 1950, p. 113 ; DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 159.

Les demi-cercles en quinconce servant de guide pour dessiner la frise de palmettes du chœur ont été tracés à l'aide d'une ficelle tendue. Le cordeau marque les limites des bandes d'encadrements. La scène de bataille est principalement lisible grâce au dessin préparatoire. Sur certains soldats, les têtes sont signifiées par des cubes, l'une des arêtes marquant le menton (fig. 26). Des parallélépipèdes forment la plupart des modules. Le peintre ne détaille pas les corps, tout au plus donne-t-il l'idée générale de son volume et mouvement puis habille ses personnages. Il pose son dessin préparatoire avec des gestes vifs qui traduisent l'agitation de la scène. Dans la nef, le peintre suit le même procédé : il prend soin de détailler l'anatomie des personnages grâce à son dessin préparatoire avant de les habiller et créer les visages à l'aide de modules géométriques (fig. 26, 27).

La palette se compose de jaune, rouge, blanc, vert, noir, bleu et orange. Le peintre commence par placer son dessin préparatoire en rouge, puis il colore les aplats colorés, allant du plus clair, c'est-à-dire le jaune, aux teintes plus foncées, que sont le rouge et marron, avant de terminer par le bleu. Les rehauts rouges sur les cheveux, visages et plis viennent en dernier avec les rehauts noirs. Enfin, la pose de la bande d'encadrement intervient après celle des figures.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Deux doubles bandes rouges sur jaune en miroir encadrent une frise de palmettes vertes et noires et séparent le Christ en gloire d'une scène de bataille. Une bande bicolore rouge et jaune complétée aux angles par une fleur de lys stylisée encadre une frise d'ailes rouges et blanches qui se détache sur un fond vert et assure la continuité entre les deux scènes de la nef. Des végétaux frisés blanc soulignés de rouge et placés en chevrons ressortent sur le fond noir. Ils s'intercalent entre deux bandes bicolores rouges et jaunes et soulignent le plein-cintre de la baie, tout en servant de séparation verticale entre les deux scènes. Le badigeon de chaux laissé en réserve sert de fond blanc.

Composition

La composition est symétrique et aucun espace n'est laissé vide. Le Christ en gloire occupe l'espace central de la voûte. Les évangélistes l'entourent de part et d'autre en partie inférieure.

Les petites gloires occupent les espaces entre les lobes. Un ange occupe chaque angle à l'ouest et jaillit d'une nuée qui participe à combler l'espace.

En dessous, la composition s'agence selon un format étiré en longueur qui se prête à la multiplication des personnages d'une scène de bataille. Les cavaliers, sur un seul registre, chargent les uns vers les autres. Leurs postures, tordues, penchées en avant ou en arrière, la gestuelle sont autant d'éléments qui participent à dynamiser la scène : le peintre traduit le mouvement et l'action d'une vraie bataille.

Dans la nef, la composition s'étale sur un long bandeau qui devait couvrir l'ensemble du mur. L'alternance de la couleur des ailes et des tuniques ainsi que les postures variées des anges, tantôt penchés vers l'avant, tantôt vers l'arrière, baissant ou levant la trompette, apportent du dynamisme à la scène.

Drapés

Certains plis restent encore assez rigides et en bec, par exemple sur la gloire en rouge, d'autres montrent plus de souplesse et de rondeur sur l'autre gloire en jaune. Des rehauts rouges foncés creusent les plis presque à bec de la tunique du Christ mélange souplesse dans les arrondis des creux et angularité dans les traits. Les anges portent des tuniques ceinturées à la taille formant des plis légèrement bouffants et souples.

Malheureusement, dans la nef, l'effacement des dernières strates de la couche picturale ne permet pas d'apprécier la palette de plis. Si les plis des tissus semblent relativement souples, ils tombent assez droit en épousant peu la forme du corps.

Corps et visages

L'anatomie très délicate et élancée se caractérise par des membres fins et déliés. Les anges se déhanchent, légèrement cambrés.

Le visage conservé d'un ange du Christ en majesté se caractérise par un style linéaire : les yeux très étirés, presque rieurs, le nez droit relié à un sourcil arrondi et des cheveux séparés en mèches ondulantes par des rehauts rouges en témoignent.

COMPARAISONS

La manière de rendre la texture des cheveux par des torsades se retrouve sur les peintures de la chapelle du Cheylard à Saint-Geniès, vers 1340, et les traits des visages d'un ange dans la crypte de Saint-Amant-de-Boixe dans le premier tiers du XIVe siècle (fig. 28).

Dans la nef, les courtes boucles qui encadrent le visage, le déhanchement des anges, la silhouette aux membres élancés, les vêtements et les drapés rappellent ceux de Blassac, réalisés dans la première moitié du XIVe siècle, ainsi que les anges du Jugement dernier peint dans la chapelle Tous-les-Saints de l'église Saint-Hilaire à Poitiers à la fin du XIVe siècle (fig. 29). Ces derniers présentent néanmoins un traitement plus travaillé des plis et une inspiration parisienne plus marquée, incitant à penser que la peinture de Rochecorbon lui est antérieure.

DATATION

Paul Deschamps et Marc Thibout placent l'élaboration de ces peintures au cours du XIVe siècle[35]. Bérénice-Terrier Fourmy confirme cette datation en s'appuyant sur les postures recherchées et le traitement maniériste des figures, ainsi qu'à l'épais cerne qui crée le mouvement[36]. Virginie Dumoncel-Czerniak réduit la fourchette de datation au début du XIVe siècle grâce aux yeux fins étirés en amande vers le haut, le nez dans le prolongement de l'arcade sourcilière, la petite bouche et la souplesse des attitudes[37].

La cinquième campagne se trouve en partie sur la voûte du chœur, dont la reconstruction a été datée de 1127 par dendrochronologie. Les armes des cavaliers se retrouvent au XIVe siècle. Les visages qui se caractérisent par un style très linéaire, graphique, évoquent la peinture du XIVe siècle. Le type d'armement : épées, bliauds, casques avec protection nasale et écus courts, conforte cette datation. Les comparaisons avec les peintures de la chapelle du Cheylard à Saint-Geniès, de la première moitié du XIVe siècle, et la crypte de Saint-Amant-de-Boixe, vers 1340, permettent de proposer une datation au début du XIVe siècle. Le déhanchement des silhouettes renvoie aux postures du XIVe siècle. Le traitement encore graphique de la peinture et l'absence de modelé au profit d'aplats colorés tranchés confirment l'attribution de cette campagne au début du XIVe siècle.

[35] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 125.
[36] TERRIER-FOURMY, 2002, P. 87.
[37] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 158.

Figures

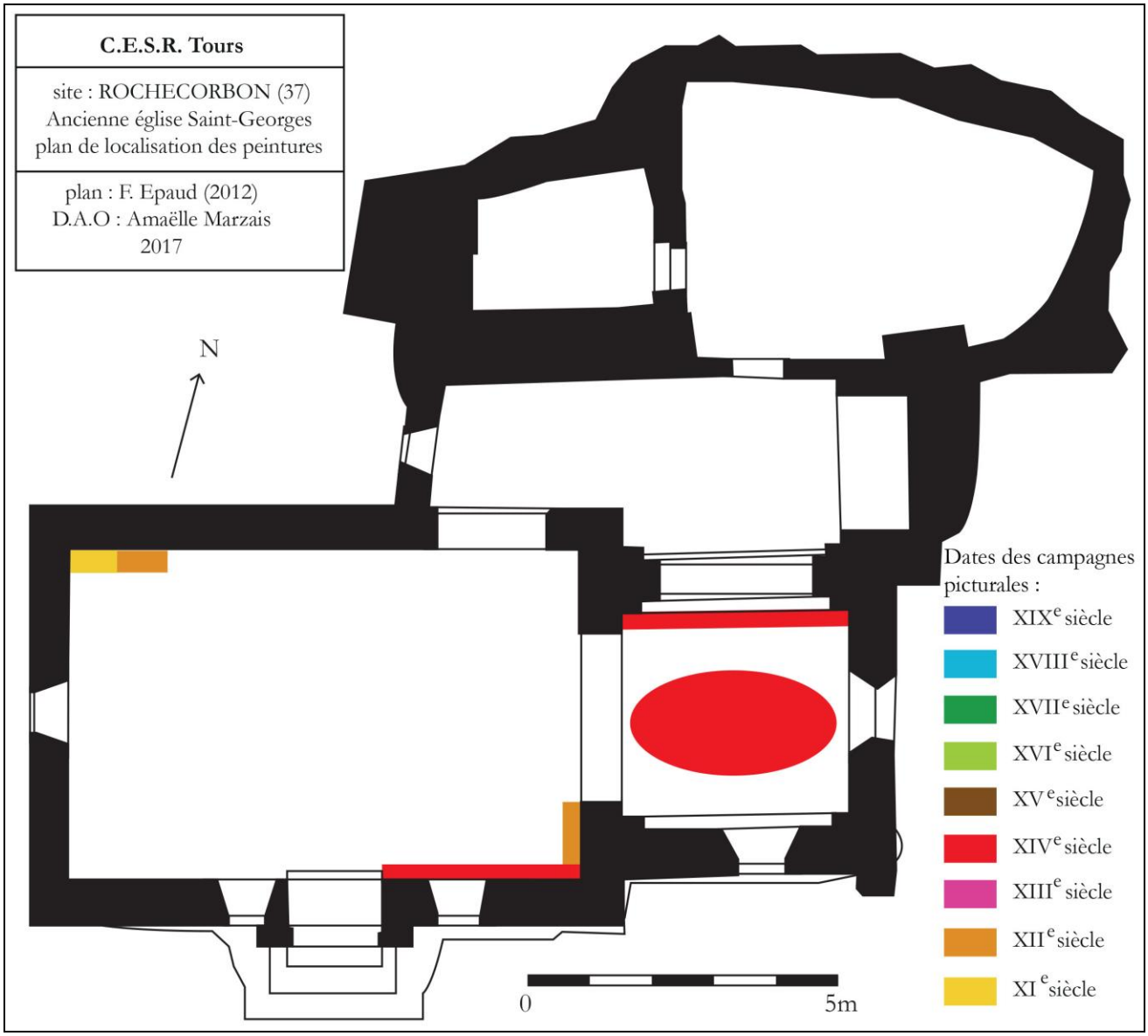
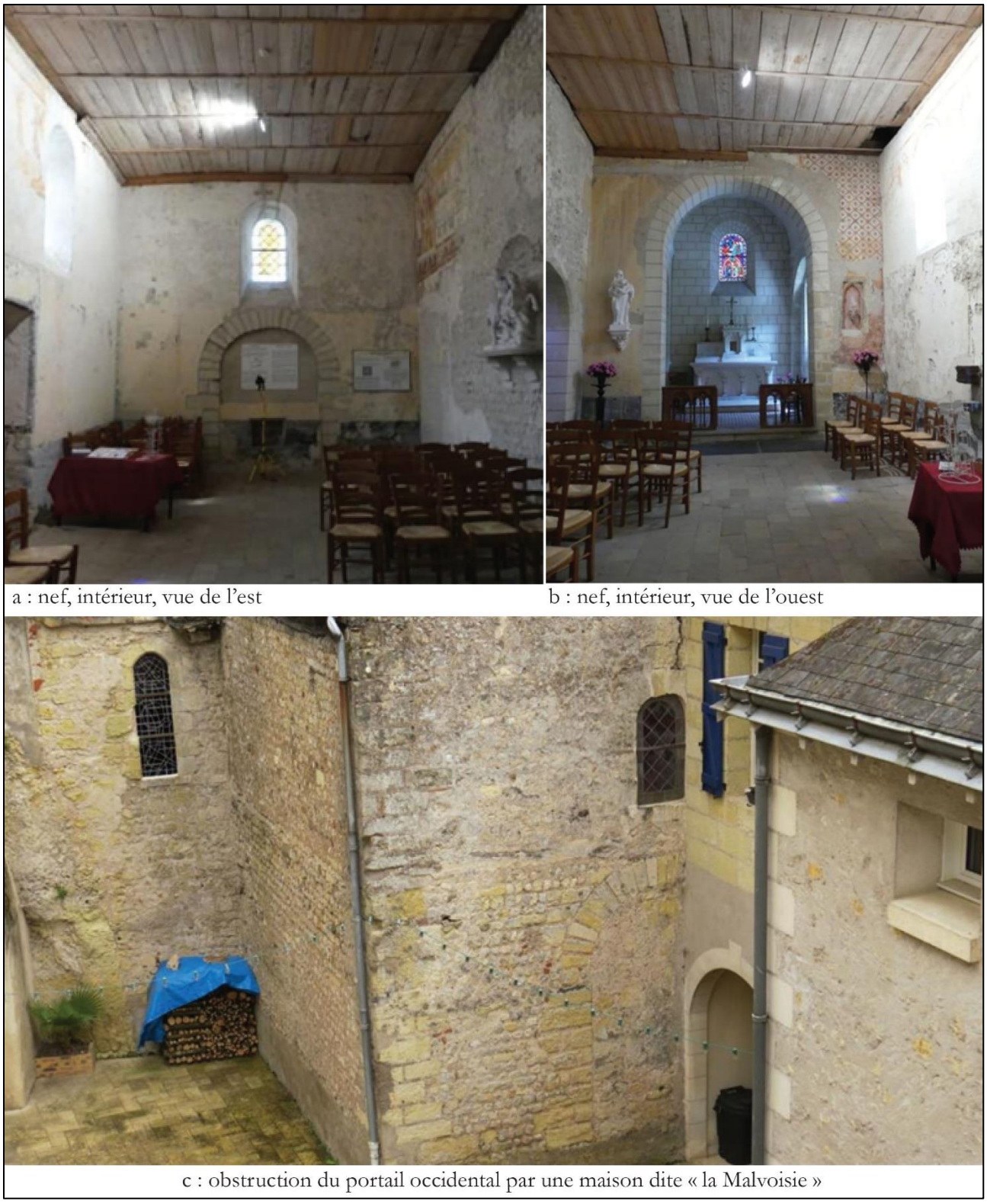


Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 2 : Photographie de l'élévation extérieure de la nef et du chevet, côté sud, église Saint-Georges



a : nef, intérieur, vue de l'est

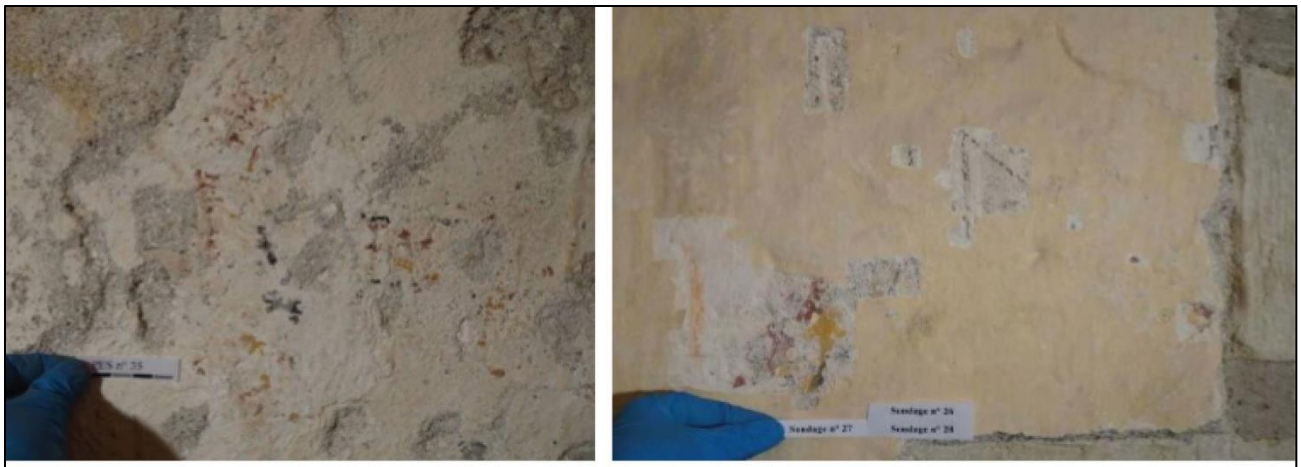
b : nef, intérieur, vue de l'ouest

c : obstruction du portail occidental par une maison dite « la Malvoisie »

Fig. 3 : Photographies de la nef (intérieur) et du portail occidental (extérieur)



Fig. 4 : Photographie des campagnes 2 (enduit blanc), 3 (Lavement des pieds, registre inférieur) et 4 (Cène), mur nord, nef



a : sondages montrant les croix de consécration, mur ouest, nef © V. LEGOUX



b : décor ornemental, mur est, nef © V. LEGOUX (à gauche)

Fig. 5 : Photographies des croix de consécration et du décor ornemental (campagne 4), murs ouest et est, nef



Fig. 6 : Photographies du Jugement dernier (campagne 5), mur sud, nef



Fig. 7 : Photographie du Christ en majesté et de la Bataille (campagne 5), voûte, chevet



a : église Saint-Georges, Rochecorbon (37)
b : Codex Vyssegradensis, Czech National Library, Prague, XIV A 13 © H. GIESS
c : église Saint-Martin, Chalivoy-Milon © A. GARNIER
d : Psautier, British museum, Londres, Cott. Tib. C VI © British Library
e : Antiphonaire, Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, Saint-Gall, Nr. 390-391 © H. GIESS

Fig. 8 : Planche comparative du Lavement des pieds

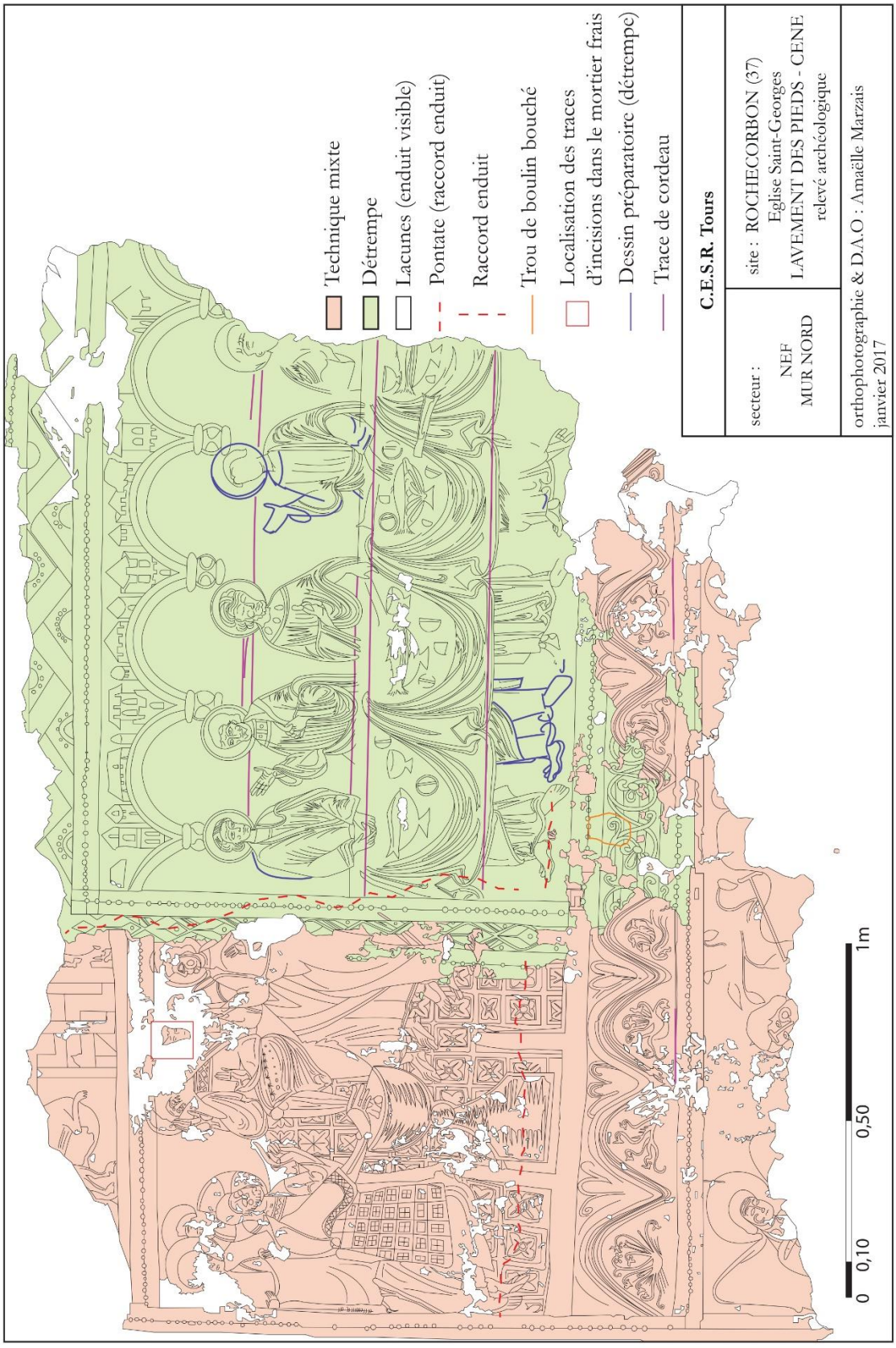


Fig. 9 : Relevé technologique du Lavement des pieds et de la Cène (campagnes 3 et 4)



a : photographie du rebouchage du trou de boulin, Lavement des pieds (campagne 3) et Cène (campagne 4), mur nord, nef



b : photographie d'un raccord d'enduit horizontal, Lavement des pieds (campagne 3), mur nord, nef

Fig. 10 : Photographies du trou de boulin rebouché et d'un raccord d'enduit horizontal, Lavement des pieds (campagne 3), mur nord, nef

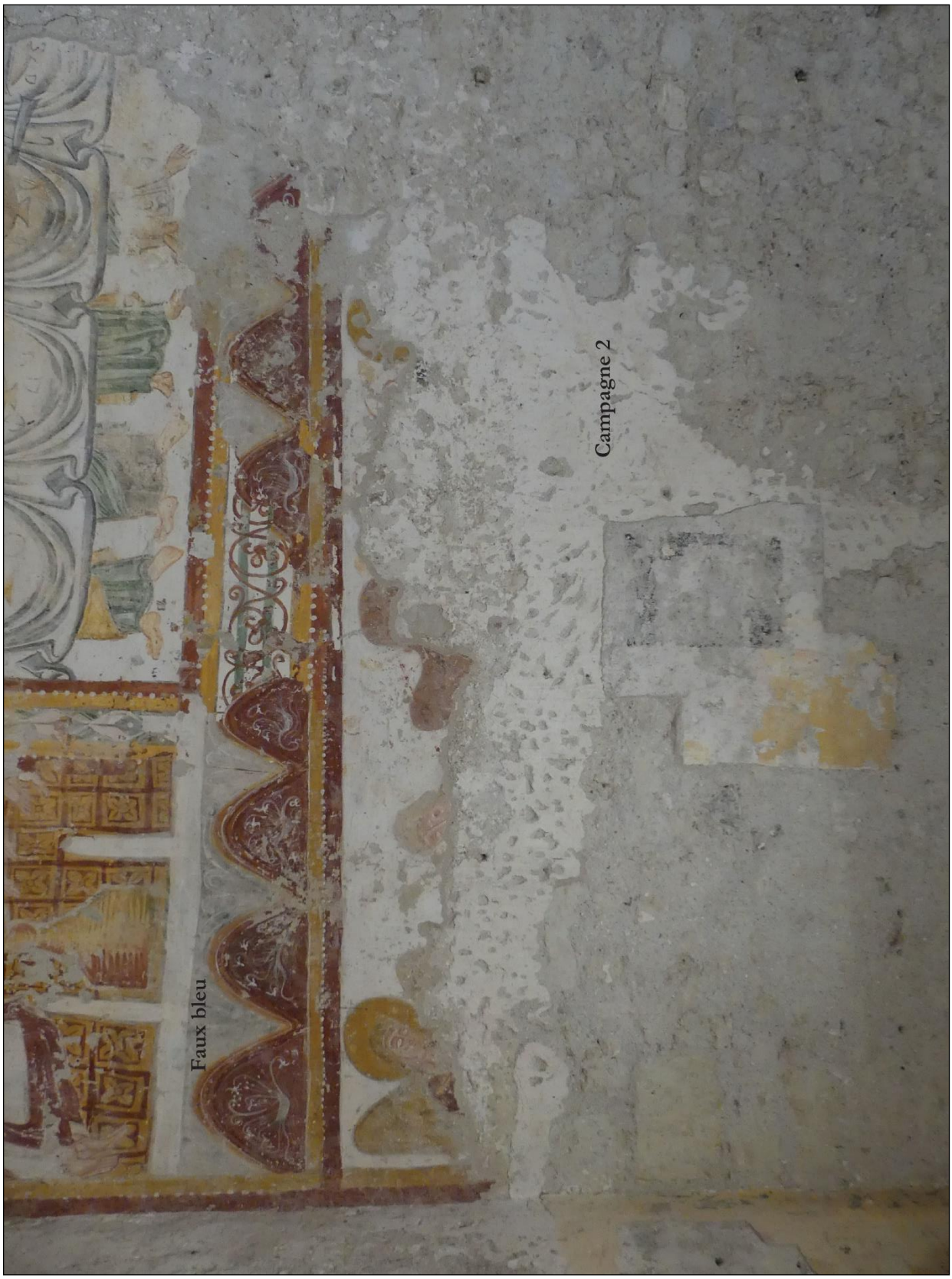


Fig. 11 : Photographies de la campagne 2 et du registre inférieur du Lavement des pieds (campagne 3), nef

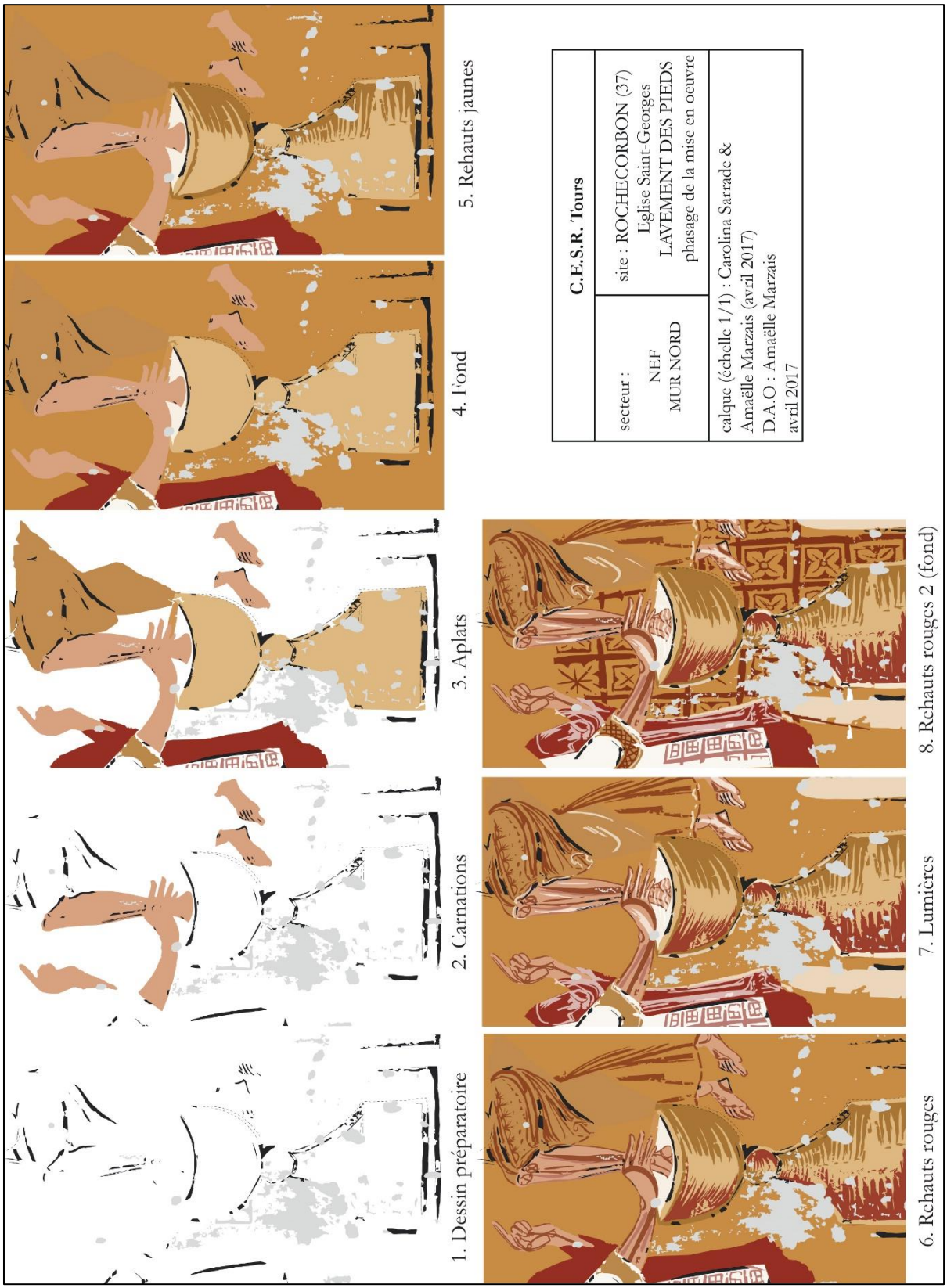
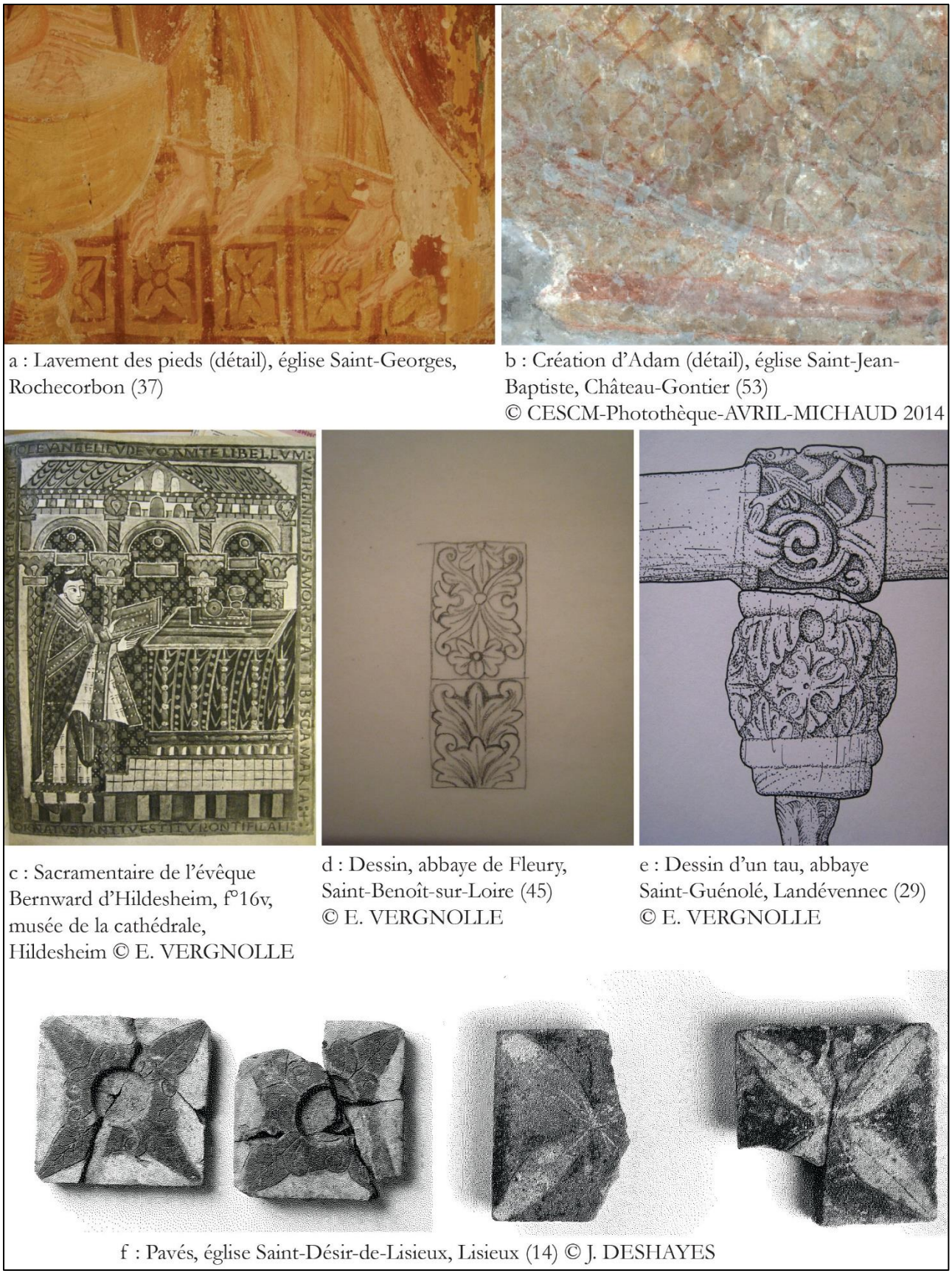


Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs, Lavement des pieds (campagne 3)



a : Lavement des pieds (détail), église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

b : Création d'Adam (détail), église Saint-Jean-Baptiste, Château-Gontier (53)
© CESCM-Photothèque-AVRIL-MICHAUD 2014

c : Sacramentaire de l'évêque Bernward d'Hildesheim, f°16v, musée de la cathédrale, Hildesheim © E. VERGNOLLE

d : Dessin, abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire (45)
© E. VERGNOLLE

e : Dessin d'un tau, abbaye Saint-Guénolé, Landévennec (29)
© E. VERGNOLLE

f : Pavés, église Saint-Désir-de-Lisieux, Lisieux (14) © J. DESHAYES

Fig. 13 : Planche comparative du fond du Lavement des pieds



Fig. 14 : Planche comparative des visages de la campagne 3

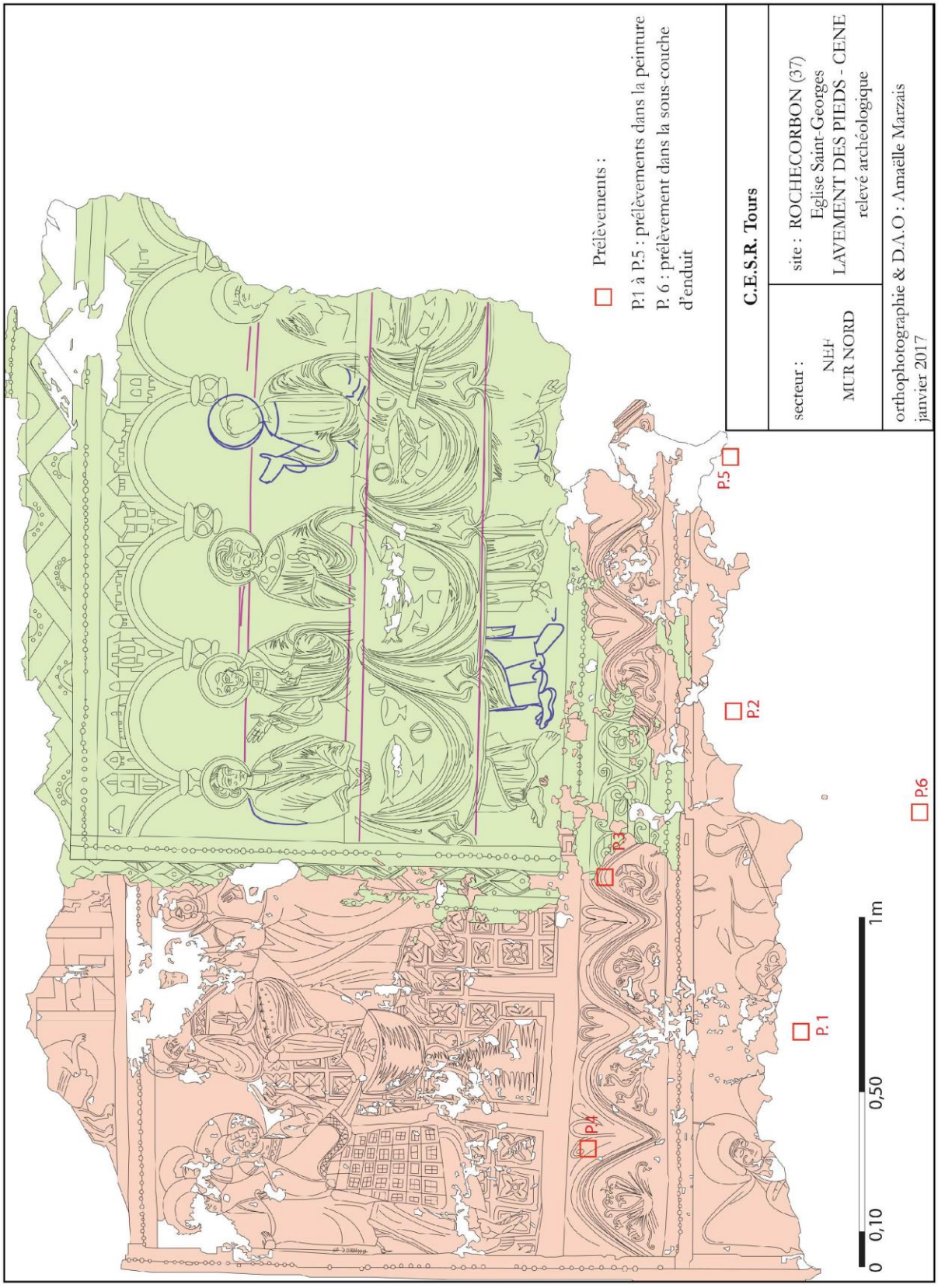


Fig. 15 : Relevé avec localisation des prélèvements de chaux (campagne 3)



a : Cène, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)



b : Cycle de la vie de saint Maurille, cathédrale Saint-Maurille, Angers (49) © P. GIRAUD



c : Cène, église Saint-Martin, Amné (72) © C. LEDUC

Fig. 16 : Planche comparative des couteaux, Cène



Fig. 17 : Photographie des traces de pinceaux, Cène (campagne 4)

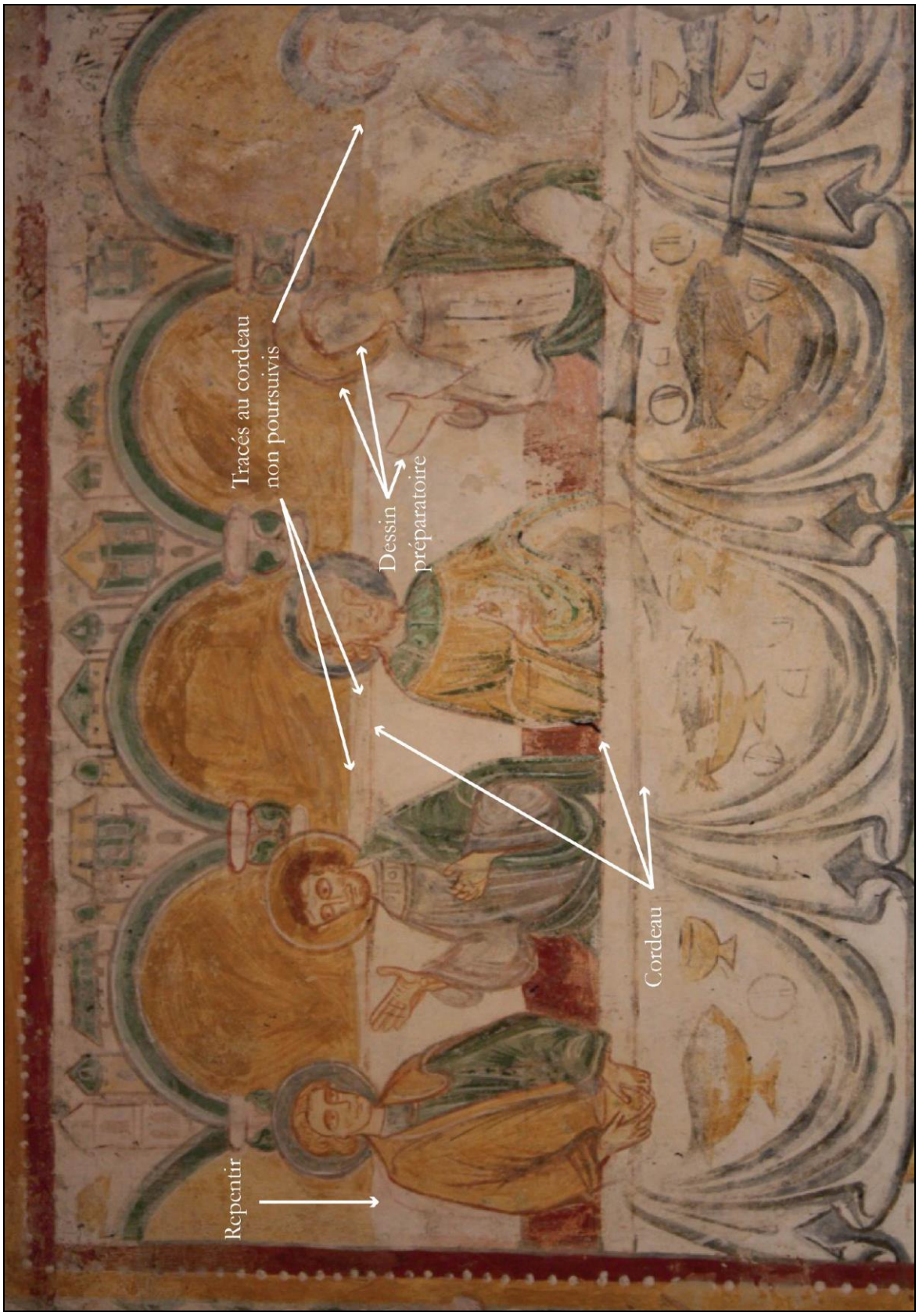


Fig. 18 : Photographie avec emplacement des tracés préparatoires, Cène (campagne 4)



Fig. 19 : Photographies de deux poils de pinceau, Cène (campagne 4)



Fig. 20 : Photographies des mains et des pieds, Cène (campagne 4)



a ; b : Cène (détail), église Saint-Georges, Rochecorbon (37)
c : Christ en majesté (détail), abbaye Saint-André, Lavaudieu (43) © J.-P. GRANDMONT

Fig. 21 : Planche comparative des plis en queue d'aronde, Cène (campagne 4)



a : Apôtres, Cène, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

b : Soleil, Crucifixion, église Saint-Jacques, Saint-Jacques-des-Guérets (41) © M. BOISSET

c : Saints Sylvain et Sylvestre, église Saint-Sylvain, Beaumont-Village (37) © B. TERRIER-FOURMY

c : Hérode devant les mages, cloître de l'abbaye Saint-Aubin, Angers (49) © C. DAVY

Fig. 22 : Planche comparative des visages, Cène (campagne 4)

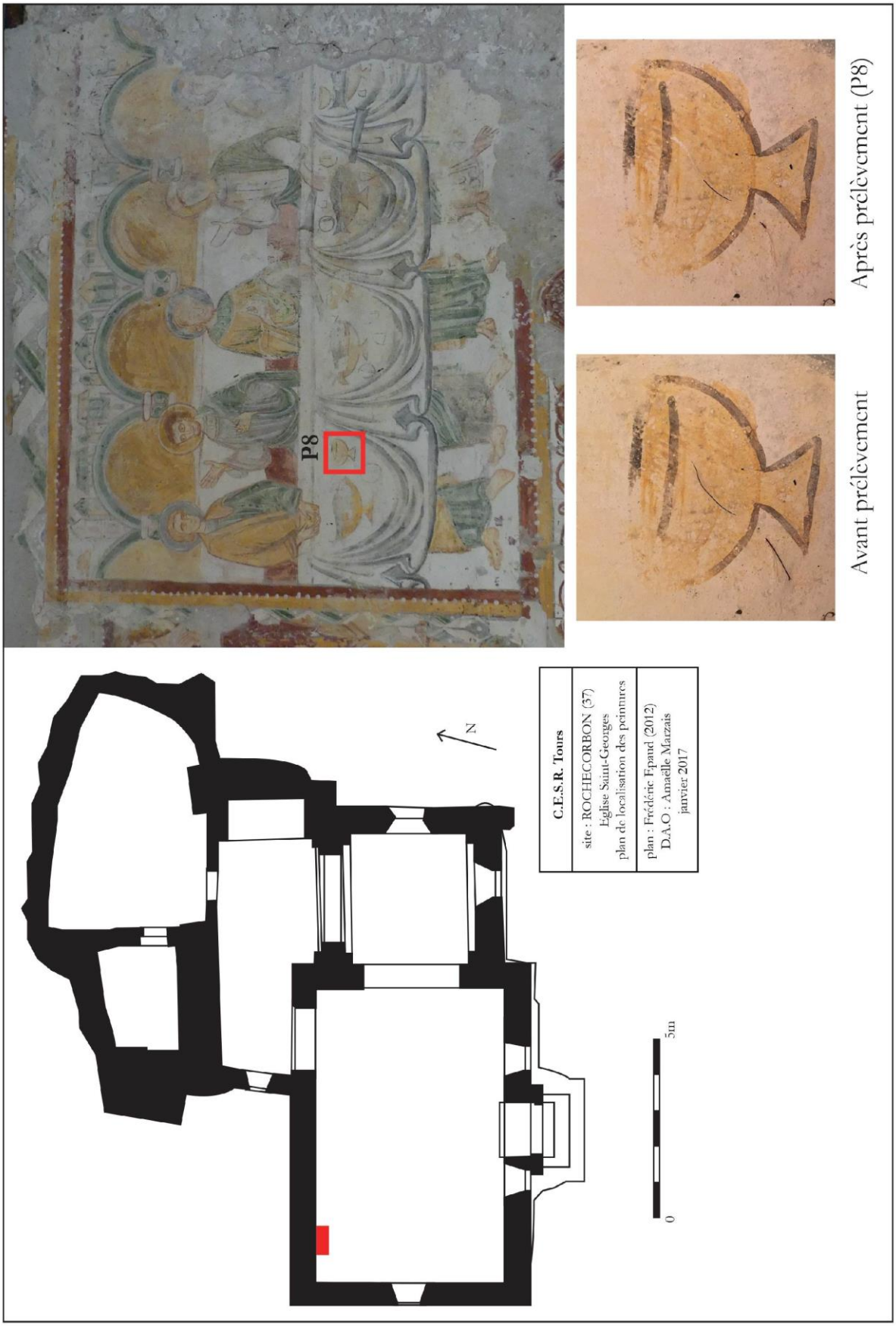
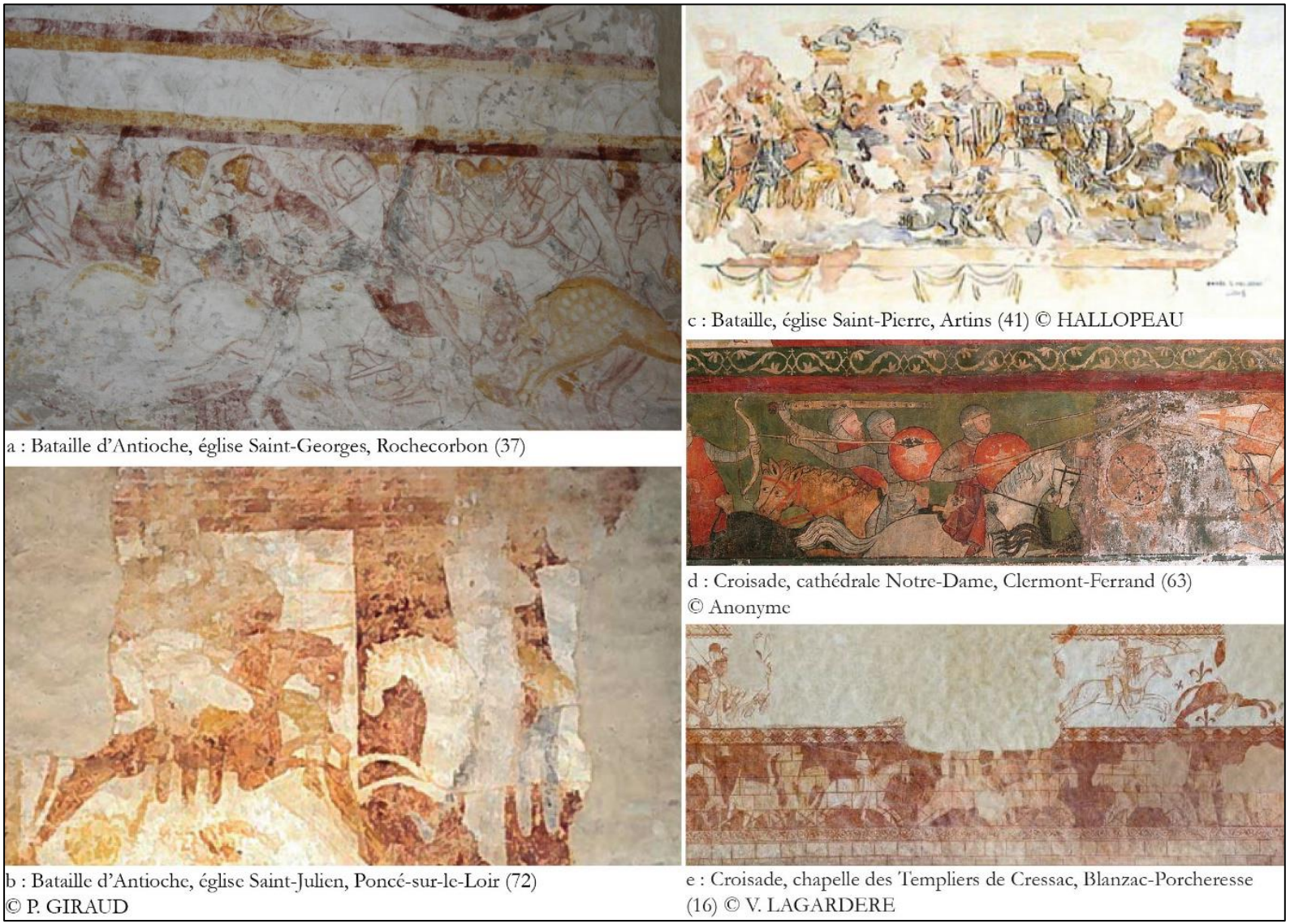


Fig. 23 : Plan de localisation et photographies du prélèvement du poil de pinceau, Cène (campagne 4)



a : Bataille d'Antioche, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

b : Bataille d'Antioche, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72)
© P. GIRAUD

c : Bataille, église Saint-Pierre, Artins (41) © HALLOPEAU

d : Croisade, cathédrale Notre-Dame, Clermont-Ferrand (63)
© Anonyme

e : Croisade, chapelle des Templiers de Cressac, Blanzac-Porcheresse (16) © V. LAGARDERE

Fig. 24 : Planche comparative de la Bataille (campagne 5)



a : Jugement dernier, mur sud, nef, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

b : Jugement dernier, mur sud, chevet, église de l'Assomption, Blassac (43) © SMAT Haut-Allier

c : Jugement dernier, chevet, église Saint-Ambroise, Douadic (36) © M. MAUPOIX

c : Jugement dernier, église Notre-Dame, Antigny (86) © Inventaire Nouvelle Aquitaine, M.DENEYER

Fig. 25 : Planche comparative du Jugement dernier (campagne 5)



Fig. 26 : Photographies de dessin préparatoire (campagne 5)

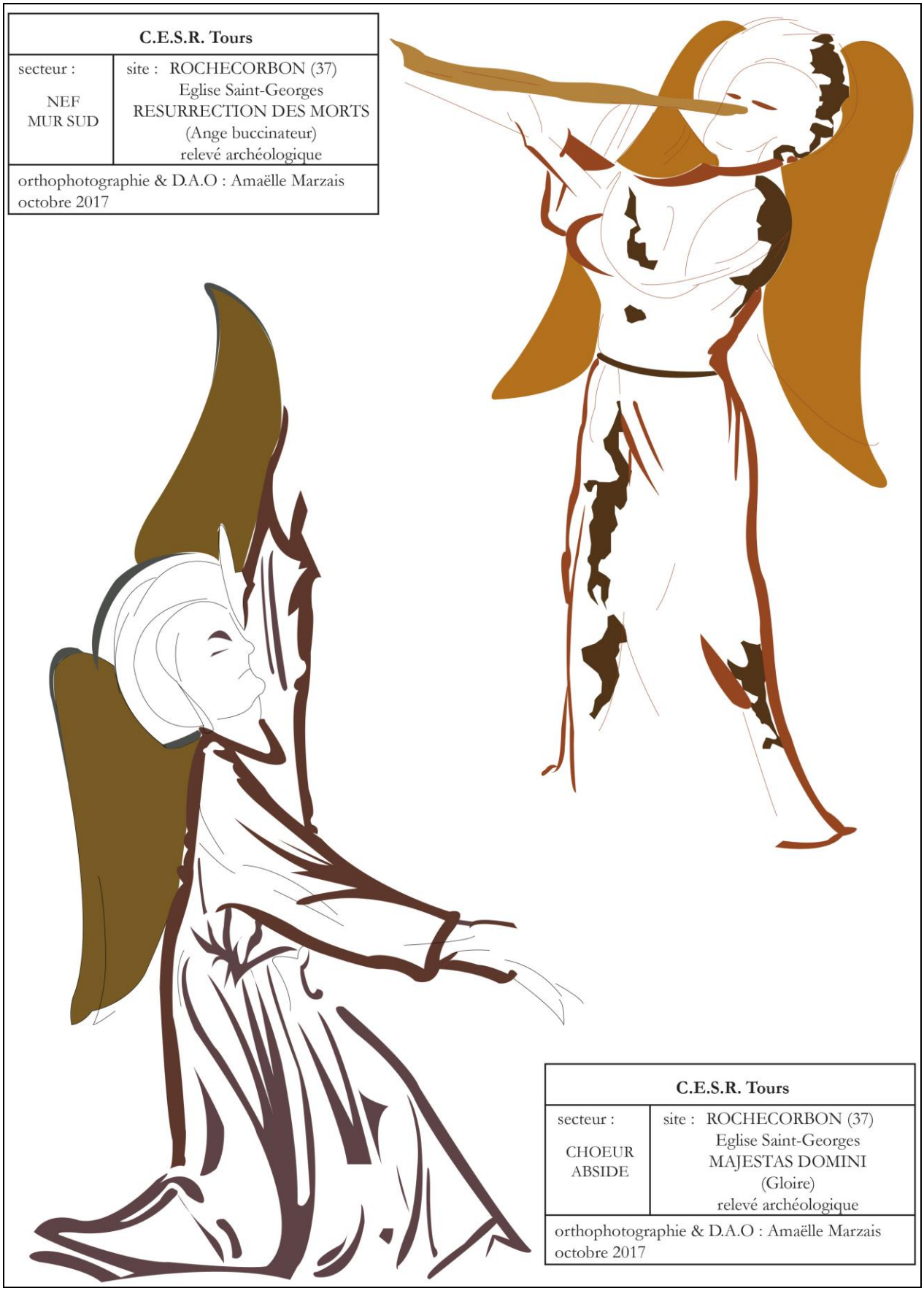
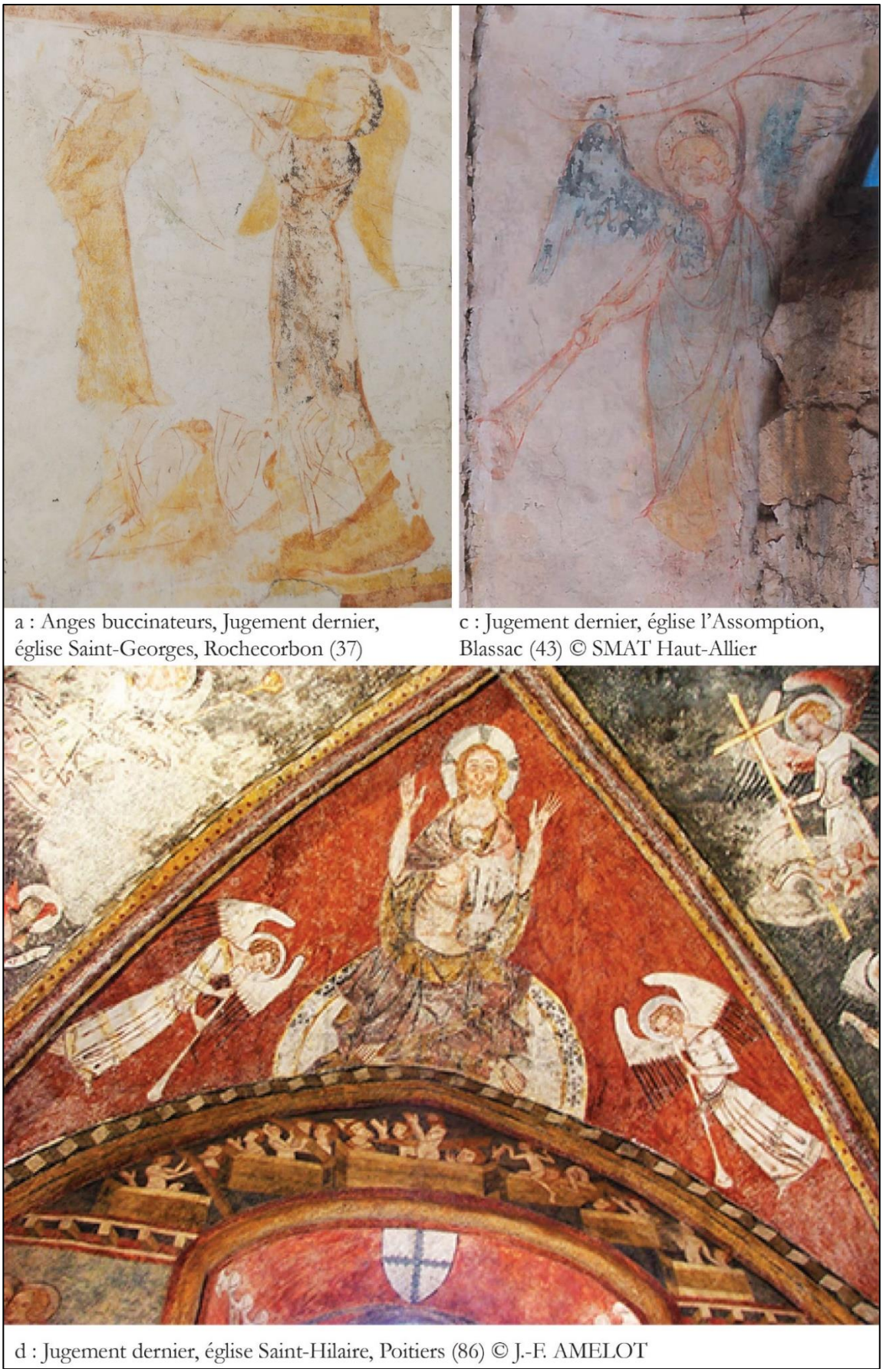


Fig. 27 : Relevé archéologique de deux anges (campagne 5)



a : Ange, Christ en majesté, abside, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)
b : Saint Jean, chapelle du Cheylard, Saint-Geniès (24) © A. BEGUERIE
c : Ange, crypte, abbatiale Saint-Amant, Saint-Amant-de-Boixe (16) © Fondation du Patrimoine

Fig. 28 : Planche comparative des visages (campagne 5)



a : Anges buccinateurs, Jugement dernier, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

c : Jugement dernier, église l'Assomption, Blassac (43) © SMAT Haut-Allier

d : Jugement dernier, église Saint-Hilaire, Poitiers (86) © J.-F. AMELOT

Fig. 29 : Planche comparative des anges buccinateurs du Jugement dernier

Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)

Eglise Saint-Christophe

Protection : classement M. H. 13/11/1942

Historique

Une première église en bois dédié à Saint-Christophe est mentionnée dans les archives. Mais il semblerait que l'acte concernait, non pas Saint-Christophe-sur-le-Nais mais Saint-Christophe en Hallate dans l'Oise[1]. En 1069, l'archevêque de Tours et Hugues III d'Alluyes, seigneur de Saint-Christophe, fondent le prieuré de Saint-Christophe[2].

Architecture

L'actuelle église serait la réunion vers 1700 de deux édifices préexistants et adossés. L'actuel chevet ainsi que les chapelles du Prieur et de Saint-Gilles appartenaient à l'ancienne église du prieuré tandis que la nef, le collatéral nord et le clocher relevaient de l'ancienne église paroissiale. Le mur pignon et le toit du chevet sont plus élevés que celui de la nef. Le désaxement du plan entre ces deux parties atteste cette réunion (fig. 1, 2). Le sol du chœur a été surélevé lors du rassemblement des deux églises[3]. Toutefois, l'étude architecturale montre la juxtaposition des parties construites à différentes époques et raccordées entre elles, mais ne laisse pas forcément supposer qu'il s'agit de deux édifices simplement raccordés par l'ouverture d'arcs. Il s'agit plus certainement d'un seul édifice puisque l'actuelle nef ne peut pas être une ancienne église avec chœur, mais plutôt une nef construite ultérieurement après le percement intérieur du mur occidental du chœur actuel.

La partie la plus ancienne est l'abside romane semi-circulaire du XIIe siècle décorée d'écailles de poisson à l'extérieur (fig. 3). Puis, au XIIIe siècle, les baies gothiques en arc brisé remplacent les baies romanes et le voûtement est modifié au profit d'une voûte sur croisée d'ogives quadripartite reposant sur des culots feuillagés. Le chœur de l'actuelle église conserve, comme

[1] HURON, 1998, p. 7.
[2] CARRE DE BUSSEROLE, 1878, p. 290.
[3] HURON, 1998, p. 36.

autre vestige de l'église romane, deux colonnes à chapiteaux corinthiens du XIIe siècle dans l'angle nord-est. Les autres colonnes datent de 1840. Les murs oriental et méridional datent du XIVe siècle tandis que la rose en pierre du mur occidental a été reconstruite en 1849. Enfin, deux retables du XVIIIe siècle occupent la partie basse du mur (fig. 1b). Une porte et deux baies avec des remplages flamboyant murées en partie inférieure percent le mur sud. Une charpente à chevrons-formant-fermes, avec des hermines peintes sur les entraits, couvre le chevet. Des couvre-joints et médaillons sculptés rehaussent la voûte lambrissée. Deux chapelles occupent le nord du chœur : à l'est la chapelle dite « du prieur » et à l'ouest la chapelle Sainte-Catherine actuellement dédiée à Saint-Gilles et attribuée au XVe siècle.

L'actuel accès à la nef se fait au sud par une porte reprise en 1838. La porte d'entrée de l'église paroissiale du XIIIe siècle, percée dans la façade occidentale gothique, est condamnée[4]. Les fenêtres de la nef ont été bouchés en partie basse (fig. 1b). Au nord une série de cinq arcades sur piliers ouvre sur le collatéral entièrement reconstruit au XXe siècle. Le clocher, dans l'angle sud-ouest de la nef, est élevé en 1505 à la demande du curé Jehan Delaunay. Ces aménagements n'ont pas été sans modifier les partis décoratifs.

Rapports

OLIVERES Joël, « Dossier restauration Saint-Christophe-sur-le-Nais », Tours, 1990, FO.89.35.059, DRAC Centre, Orléans.

POIRIER Clémence, MARZAIS Amaëlle, « Saint-Christophe-sur-le-Nais (37), église Saint-Christophe, étude technique des peintures murales », Tours, 2018, DRAC Centre, Orléans, 14p.

Bibliographie

Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais, *Un beau village de Touraine : Saint-Christophe-sur-le-Nais*, Saint-Hilaire-le-Châtel, Editions Histoire et Patrimoine, 2011.

CARRE DE BUSSEROLE Jacques-Xavier, *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, SAT, Tours, 1878, p. 290-293.

[4] HURON, 1998, p. 17.

DAVY Christian, « Une œuvre exceptionnelle, la Crucifixion de Saint-Christophe-sur-le-Nais », dans Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais, *Un beau village de Touraine : Saint-Christophe-sur-le-Nais*, Saint-Hilaire-le-Châtel, Editions Histoire et Patrimoine, 2011, p. 88-89.

HURON Nicolas, *L'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais*, rapport d'études, ECCLESIA, Tours, 1998.

RANJARD Robert, *La Touraine archéologique, Guide du touriste en Indre-et-Loire*, éditions Régionales de l'Ouest, Mayenne, 1986 (rééd. 1930), p. 574- 575.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire, Peintures murales médiévales en Touraine*, Chambray-lès-Tours, CLD, 2002, p. 88-92.

Localisation

Plusieurs décors de faux appareillage rose ou rouge sur fond blanc se superposent dans le chœur. Un décor floral avec un bandeau bicolore rouge et jaune entoure la rosace. Un faux appareillage à joints violine recouvre les murs nord, sud et ouest. Des fleurs de lys et perles courent le long des ouvertures et arcatures (fig. 4, 5).

Concernant les scènes figurées de l'église, un saint Christophe est peint sur l'intrados de l'arc entre le chœur et la chapelle Sainte-Catherine (campagne 1, fig. 2, 4). Un Calendrier des travaux des mois le surmonte et se poursuit sur l'arc (campagne 2, fig. 2, 5). Dans la nef, trois scènes de la vie de saint Eloi se développent de part et d'autre de la chaire ainsi qu'une Vierge à l'Enfant et une Charité de saint Martin (campagne 2, fig. 2, 6, 7). Deux anges présentent des phylactères sur le mur occidental du chœur de part et d'autre de l'*oculus* à environ 8m du sol (campagne 3, fig. 2, 8). Un autre ange leur fait pendant à l'est (campagne 4, fig. 2, 9). Une Procession ou Translation des reliques surmonte la porte de la chapelle du Prieur (campagne 5, fig. 2, 10). Aux deux extrémités du mur est du chœur, les représentations de l'Eglise et la Synagogue coiffent chacune un retable (campagne 6, fig. 2, 9). Une figuration de saint Gilles orne la partie basse du mur nord du chœur, à proximité de la porte de la chapelle du Prieur (campagne 7, fig. 10). Une Crucifixion monumentale occupe le parement entre les deux baies du chœur (campagne 8, fig. 11).

Au XVIe siècle, les saints Côme et Damien sont peints sur le mur sud du chœur (fig. 3, 12). Un évêque, un moine et un saint décorent le mur ouest du chœur (fig. 3, 12). Le saint ecclésiaste

de la nef achève cette campagne (fig. 3, 12). La dernière étape de mise en couleur consiste en une litre noire, peut-être peinte suite au décès de Claude Testu, seigneur de Vaudésir, mort le 29 juin 1719 et qui parcourt les murs du chœur et sépare la Crucifixion en deux parties.

Restauration

En 1990, le restaurateur Joël Olivéres de l'entreprise de Serben Ageslescu intervient sur les peintures lors de la restauration complète de l'édifice menée par Arnaud de Saint-Jouan entre 1990 et 1991.

Campagne 1 : Saint Christophe

ICONOGRAPHIE

Saint Christophe s'appuie sur un bâton surmonté d'un coq (fig. 4). Le saint porte le Christ enfant sur ses épaules selon une tradition iconographique bien établie dès le XIIe siècle en France[5]. Juché sur le bâton, le coq, attribut de la vigilance, encourage les fidèles à vivre dans la lumière de Dieu. Sa présence auprès du saint fait certainement référence à la légende de Christophe qui cherchait à servir le souverain le plus puissant et qui aura trouvé sa réponse dans la lumière de Dieu[6]. Saint patron des mourants, la seule vue de son image suffit à empêcher de mourir dans la journée sans les sacrements de l'Eglise. La scène avec un saint géant s'adapte au format étiré en longueur de l'arc. L'emplacement de la peinture sur un arc sous lequel il faut passer pour circuler d'un espace à l'autre évoque la fonction du saint qui traverse la rivière.

TECHNIQUE

Les analyses révèlent l'utilisation d'une technique à la détrempe sur badigeon de chaux, probablement lié à l'eau de chaux[7]. Le piquetage de la peinture indique qu'elle devait être recouverte, ce que confirment les écailles d'un autre décor correspondant vraisemblablement au paysage peint en-dessus (fig. 4). L'état lacunaire de la peinture ne permet pas d'apprécier pleinement la palette chromatique composée de rouge, jaune, noir et blanc. Le peintre débute par placer son dessin préparatoire en rouge clair pour le nimbe, les cheveux, les traits du visage

[5] DUCHET SUCHAUX, PASTOUREAU, 2011, p. 91.
[6] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88.
[7] POIRIER, MARZAIS, 2018, p. 14.

mais également les drapés. Il pose dans un deuxième temps les aplats puis les rehauts noirs. Le fond, en revanche, est laissé en réserve.

Analyses en laboratoire

2018 : Etude technique (MAME, Tours, Clémence Poirier et Amaëlle Marzais)

Rapport déposé à la DRAC Centre et à la marie de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

STYLE

Composition

Le Calendrier peint au-dessus interrompt la figure de l'Enfant. La composition s'étire en hauteur, le saint avance son bâton devant lui afin d'occuper au mieux l'espace vacant. Si la scène demeure incomplète, on remarque un jeu entre les dimensions importantes de Christophe accentué par la petite taille de l'Enfant et du coq.

Visages

Les yeux ont une forme d'amande très prononcé avec une pupille noire, un sourcil arrondi le surmonte signifié par un trait simple. Les cheveux, qui descendent probablement jusqu'à la mâchoire, sont élégamment ondulés tout comme la barbe.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy date cette peinture de la première moitié du XIIIe siècle grâce à la finesse du dessin[8]. L'iconographie de saint Christophe portant l'Enfant sur les épaules apparait dès le XIIe siècle et les parties peintes du chevet de l'église datent du XIIIe siècle. L'utilisation d'un cerne noir autour des figures permet de situer l'exécution de cette campagne entre le milieu et le troisième quart du XIIIe siècle, ce qui ne contredit pas les indices architecturaux et iconographiques. De plus, l'ondulation de la chevelure, les traits du visage, la maîtrise du dessin qui se remarque dans le poignet cassé tenant le bâton et le positionnement des doigts sur ce dernier, le traitement travaillé des plumes du coq, associé à celui des mains séparées du vêtement par un cerne gothique permettent de proposer une datation dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

[8] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88

Campagne 2 : Calendrier, Saint Eloi, Saint Martin, Vierge à l'Enfant

ICONOGRAPHIE

Malgré la disparition du mois de décembre, le Calendrier des travaux des mois de l'année sur l'intrados de l'arc entre le chœur et la chapelle Sainte-Catherine est bien conservé (fig. 5, 13). Il débute à l'est avec le dieu romain Janus attablé (fig. 14a). Associé au mois de janvier dès les calendriers carolingiens, Janus est initialement représenté avec deux visages qui évoquent le passé et l'avenir. Plusieurs enlumineurs dotent le dieu d'un troisième visage symbolisant le présent, parfois sur les vitraux influencés par l'art des miniaturistes comme ceux de Brie-Comte-Robert[9] et de Chartres[10] (fig. 14b, e). Quelques exemples existent en peinture monumentale à Paulnay[11] et plus tardivement à Sargé-sur-Braye[12] (fig. 14c, d) et sous-entendent un modèle commun. A partir du XIIIe siècle, Janus est fréquemment associé au banquet et assis devant une table chargée de mets[13].

Le paysan de février se réchauffe et sèche ses chausses devant le feu (fig. 13). On associe une représentation précise du paysan qui retire ses chausses et se réchauffe devant les flammes sans toutefois présenter tous les détails présents dans les enluminures à savoir l'âtre, le foyer, le siège, le marmite. En mars, le paysan taille la vigne à l'aide d'une serpe avec un talon au dos. Le paysan présente la spécificité de porter un sac dans le dos pour conserver les sarments. Les calendriers du Moyen Âge ne se concentrent pas uniquement sur les travaux mais peuvent également figurer les cycles de la nature, à commencer par l'avènement du printemps en avril symbolisé par un jeune homme tenant un bouquet de fleurs dans chaque main. La représentation du mois de mai consiste en un cavalier richement vêtu porte un oiseau de proie sur sa main droite qui évoque les fêtes galantes, les promenades et la chasse au faucon dont la pratique va en s'accroissant durant le Moyen Âge. Dans la plupart des enluminures, l'homme à cheval tient de la main gauche les rênes, l'oiseau sur son bras droit toujours rejeté vers l'arrière[14] ce qui est la formule retenue à Saint-Christophe-sur-le-Nais. La similitude de ces scènes laisse imaginer un modèle transmis d'atelier à atelier.

[9] Janvier, XIIIe siècle, rose orientale, église Saint-Etienne, Brie-Comte-Robert (Seine-et-Marne).
[10] Janvier et verseau, premier quart du XIIIe siècle, déambulatoire (baie 28a), cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[11] Janvier, XIIIe siècle, intrados, église Saint-Etienne, Paulnay (Indre).
[12] Janvier, XIVe siècle, nef, église Saint-Martin, Sargé-sur-Braye (Loir-et-Cher).
[13] MANE, 1986, p. 257.
[14] MANE, 1986, p. 259.

La fenaison du mois de juin, première tâche de l'été, a lieu sous le soleil comme en témoigne la tenue légère du faucheur. Puis le paysan moissonne son blé à la faucille en juillet avant de les battre au fléau en août. Les scènes de l'été insistent sur le rôle primordial de la céréaliculture au Moyen Âge. Contrairement aux autres scènes, deux hommes occupent la représentation du moins de septembre. Le premier coupe à la serpette les grappes de raisins et les déposent dans une hotte. A droite, le second piétine le raisin dans une cuve en bois pour produire du vin. A gauche, une écuelle posée sur la table servira probablement à goûter le vin. Pour octobre, le peintre ne peint pas les traditionnelles semailles ou la fabrication du vin mais le ramassage des pommes. Le choix de ce thème est directement lié à l'économie locale, la culture de la pomme étant attestée à Saint-Christophe depuis le XIe siècle[15]. Le personnage se tient assis sur le tonneau comme sur le vitrail de Chartres qui renvoie, quant à lui, à la fabrication du vin (fig. 14f, g). Le motif de Saint-Christophe associerait donc une activité locale avec une représentation plus stéréotypée liée à la culture du vin car le tonneau peut renvoyer à la presse du vin comme à Chartres ou bien servir à stocker les pommes et faire du cidre. Le mois de novembre, très lacunaire, devait être symbolisé par la glandée qui se déroule dans un paysage forestier.

Le calendrier jouit d'un grand succès aux XIIe et XIIIe siècle en sculpture et peinture murale[16], notamment dans l'église de Saint-Aignan à Brinay et dans la chapelle Notre-Dame de Pritz à Laval. Si la figuration des Calendriers en France est soumise à un certain stéréotype, elles connaissent toutefois quelques variantes comme avec la représentation de la cueillette des pommes. Il faut probablement y voir un lien avec la culture locale ou la culture visuelle de l'artiste. Certaines spécificités présentes à Saint-Christophe permettent de supposer que la source d'inspiration de ce calendrier proviendrait de l'enluminure. Seul le clergé avait accès à ce calendrier peint sur l'intrados de l'arc entre le chœur actuel et la chapelle Saint-Gilles. Deux productions sont toujours à l'honneur dans les calendriers : le blé et la vigne. Ces deux activités revêtent une importance liturgique et symbolique du pain et du vin dans le monde chrétien. Ces produits entretiennent l'institution de l'eucharistie et peuvent expliquer la présence de ce thème dans le chevet[17].

[15] Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais, 2011, p. 22.
[16] MANE, 1986, p. 257.
[17] LE LUEL, 2016, p. 193-215.

Sur le mur sud de la nef à l'extrémité est, saint Martin à cheval découpe à l'aide de son épée un pan de son manteau à un pauvre à pied (fig. 6). La scène se poursuit dans l'embrasure de la baie avec la représentation du mendiant. Saint Martin jouit d'un culte très développé en Touraine[18]. La scène est assez classique dans son mode de représentation car le saint se retourne vers le pauvre derrière son cheval mais deux éléments sont à relever : le tissu qui ceint les hanches du mendiant et surtout la doublure de vair du saint. Ces deux composantes sont à rapprocher de l'enluminure du Livre d'images de Madame Marie (1285-1300, fig. 6c). Didier Jugan remarque que le vair se représente fréquemment sous sa forme héraldique entre les XIIe et XVe siècles pour la doublure des riches personnages mais rarement pour le manteau du soldat romain. Il ne dénombre que sept occurrences en peintures murales et enluminures, sans compter celle de Saint-Christophe-sur-le-Nais[19].

La représentation de saint Martin s'intègre dans un programme iconographique plus vaste avec trois épisodes de la vie de saint Eloi et le groupe de la Vierge à l'Enfant qui se développent sur le même mur. Les saints Eloi et Martin jouissent d'un culte particulièrement célébré au Moyen Âge, tous deux sont évêques : l'un de Tours et l'autre de Noyon.

A gauche de la chaire, saint Eloi pince le nez d'un diable déguisé en femme avec des tenailles (fig. 7a). Pour tromper le saint, le diable porte une robe, les cheveux longs et dissimule ses cornes sous des bandelettes blanches comme sur une enluminure du XIIIe siècle conservée à Valenciennes[20] (fig. 15a). Dans cet épisode miraculeux, Eloi ne porte pas les attributs de l'évêque mais plutôt du forgeron et seul son nimbe rouge évoque sa sainteté comme sur les verrières des cathédrales du Mans, d'Auxerre et d'Angers ou encore sur le manuscrit de Valenciennes (fig. 15). L'enclume du vitrail à Angers présente une forme similaire à celle de Saint-Christophe ; l'enclume à deux pointes ou bigornes apparait dans les manuscrits dès le XIIe siècle et jusqu'au XVIe siècle[21] (fig. 7b). A gauche et en partie dissimulé par la chaire, saint Eloi s'apprête à ferrer un cheval tenu par un homme (fig. 7b). Cette scène évoque un autre miracle de saint Eloi qui coupe la jambe d'un cheval pour le ferrer plus facilement, puis la lui remet[22]. Enfin, sur le bouchage de la baie, saint Eloi en évêque, reconnaissable aux fers à cheval, bénit un couple d'orants agenouillés en prières (fig. 7c). Cette peinture, exécutée sur la partie

[18] BOUSQUET-LABOUERIE, 2016, p. 135-147.
[19] BLOT, FRAY, JUGAN, 2018, p. 156.
[20] Saint Eloi pinçant le nez du diable déguisé en femme, fin XIIIe siècle, ms 0838, Bibliothèque municipale, Valenciennes.
[21] CHIEZE, BENOIT, 1987, p. 14.
[22] MASMONTEIL, 2012, p. 52.

inférieure rebouchée de la baie, indique que l'ensemble de cette campagne picturale devait suivre une campagne de réfection architecturale de la nef. Le premier orant s'appuie sur un pupitre et porte une épée à la ceinture, il s'agit vraisemblablement du seigneur de Saint-Christophe. Le deuxième orant, vêtu d'une robe rouge à col en fourrure grise rehaussée d'animaux noirs, peut-être des lévriers, est certainement l'épouse du seigneur.

L'attribution de la peinture à la fin du XIIIe siècle incite à reconnaitre Guillaume VI de Parthenay-l'Archevêque (vers 1255-1315 ou 1322) et sa première épouse Jeanne du Perche-Montfort qui lui apporte, entre autres, le fief de Saint-Christophe. Le couple aurait commandité la campagne picturale et se serait fait représenter une première fois dans la nef devant saint Eloi et une seconde fois sur le même mur devant une Vierge à l'Enfant, à nouveau accompagné de l'évêque (fig. 16).

A gauche de la chaire, sous saint Eloi dans sa forge, la Vierge et l'Enfant trônant se regardent tandis que l'Enfant adresse un geste d'allocution au donateur recueilli devant le groupe (fig. 16). Un saint évêque, vraisemblablement Eloi car nimbé de rouge, se tient derrière le donateur. Deux blasons d'azur ou de sable, à deux épées d'argent au sautoir les pointes en bas se détachent du fond. Une petite silhouette sort d'un monstre jaune aux pieds du saint et pourrait une représentation de sainte Marguerite sortant du ventre du diable.

TECHNIQUE

Il s'agit d'une détrempe sur badigeon de chaux avec un liant qui est probablement de l'œuf ou de l'huile[23]. Le Calendrier recouvre en partie basse de l'arc à l'est une peinture du XIIIe siècle représentant saint Christophe (fig. 5). Directement posées sur la pierre appareillée, les peintures de la nef sont vraisemblablement le premier décor peint de cet espace. La palette chromatique se compose de rouge, de brun, de jaune clair et orangé, de beige et de noir. Le peintre commence par inciser certains motifs, par exemple les épées sur les blasons de la nef (fig. 16). Il pose le dessin préparatoire en rouge puis peint les encadrements qui délimitent les scènes. Puis il colore les carnations suivis des aplats. Il place ensuite les rehauts sur les figures avant de peindre les motifs qui se détachent du fond laissé en réserve. Le peintre repasse à main levée sur le cordeau qui délimite les encadrements. Les ronds, trèfles et les quintefeuilles en fond sont réalisées au pochoir (fig. 5).

[23] POIRIER, MARZAIS, 2018, p. 14.

Analyses en laboratoire

2018 : Etude technique (MAME, Tours, Clémence Poirier et Amaëlle Marzais)

Rapport déposé à la DRAC Centre et à la marie de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Une double bande rouge et jaune, très courante en peinture murale, délimite les scènes que le peintre rehausse parfois d'un trait noir. Le badigeon blanc laissé en réserve compose le fond de scène rehaussés de rinceaux, trèfles, quintefeuilles ou clochettes aux couleurs diverses.

Composition

Les personnages sont peints au centre d'un tableau mais le peintre n'hésite pas à dynamiser la composition en les faisant franchir leur cadre par un pied qui déborde pour le mois d'août, le sommet de l'âtre de février et le capuchon de mars (fig. 5). Ce procédé se retrouve fréquemment dans les enluminures mais moins en peinture murale. La largeur de l'arc impose un format étiré en largeur occupé par un seul personnage, le peintre occupe alors le fond avec des motifs végétaux. Toujours dans ce souci de s'adapter à l'architecture, le peintre poursuit la scène de la Charité de saint Martin en représentant le mendiant dans l'ébrasement de la baie (fig. 6b).

Drapés

Quelques plis à bec de la longue tunique jaune de Martin autour de ses hanches marquent l'assise du saint sur sa selle (fig. 6b). Les contours du manteau ont disparu, elle se devine uniquement grâce aux gestes des deux personnages et à la doublure en vair. Les plis anguleux des étoffes ne traduisent pas une conception du vêtement qui épouse les formes d'un corps. Le style, plus graphique que pictural, est dépourvu de tout modelé : les sujets sont cernés d'un trait noir pour les étoffes et de grands aplats colorent les surfaces.

Corps

Les personnages se caractérisent par des silhouettes assez trapues aux doigts effilés et sans phalanges. Un cerne brun délimite les aplats beiges des carnations. Comme pour les drapés, le style est très graphique : les traits et contours supplantent le modelé.

Visages

Les principaux traits des visages sont assez stéréotypés : la mâchoire carrée, les sourcils arrondis reliés à l'arrête nasale, les yeux en amande qui se terminent en virgule, la pupille en noir, un rehaut pour marquer la paupière inférieure, le nez droit et large, un trait plein avec dépression sillo-nasale pour la lèvre supérieure puis rehaut fin pour l'inférieure, un rond rouge diffus pour les pommettes et des cheveux bouclés aux oreilles. Toutefois, certains motifs présentent quelques spécificités comme le sourire sur les visages du mois de mars et de Martin, la barbe sur le visage de la figuration de février ou encore des différences pour les couleurs des cheveux. Comme pour les corps et les étoffes, la ligne est assez présente au détriment du modelé, excepté le rond rouge diffus des pommettes (fig. 17).

COMPARAISONS

Quelques rares traits forment les plis assez graphiques dont la simplicité rappelle ceux de Paulnay[24] (fig. 14c). Concernant l'iconographie, la représentation de Janus avec trois visages sur le Calendrier est à rapprocher des vitraux de Brie-Comte-Robert[25] et de Chartres[26], ainsi que des peintures murales de Paulnay[27] (fig. 14b, c, e).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue ces peintures à la première moitié du XIVe siècle en s'appuyant sur le choix de la palette chromatique et un « certain maniérisme » des figures[28].

Les remaniements de la nef l'église peuvent être datés du XIIIe siècle. L'iconographie de la deuxième campagne, et plus spécifiquement les trois visages de Janus, s'emploie entre les XIIIe et XIVe siècle. Aussi, la date d'apparition de l'utilisation d'un liant à l'huile en peinture murale se situe au cours du XIIIe siècle. Le traitement stylistique des visages, les chevelures ondulées séparées en mèches, l'absence de modelé au profit de la ligne mais la conservation des pommettes plus romanes, traitées toutefois en glacis et non en aplat, permettent de rattacher cette campagne au XIIIe siècle. Ainsi, l'étude du style permet de rattacher cette peinture au style

[24] Calendrier, intrados séparant le chevet de la nef, XIIIe siècle, église Saint-Etienne, Paulnay (Indre) .
[25] Janvier, vitrail, XIIIe siècle, rose orientale, église Saint-Etienne, Brie-Comte-Robert (Seine-et-Marne).
[26] Janvier et verseau, premier quart du XIIIe siècle, déambulatoire (baie 28a), cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[27] Janvier, XIIIe siècle, intrados, église Saint-Etienne, Paulnay (Indre).
[28] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 90.

des années 1240 par la figuration d'un léger sourire, plus discret que celui de l'ange sculpté vers 1240 sur le portail de la façade occidentale de la cathédrale de Reims, et de resserrer la datation entre 1230-1240 et le troisième quart du XIIIe siècle.

Campagne 5 : Translation des reliques

ICONOGRAPHIE

Douze personnages nimbés marchent pied nu vers l'abside romane en portant un brancard recouvert d'un tissu jaune parsemé de fleurs rouges (fig. 10). Les personnages se répartissent par groupe de trois pour soulever les quatre manches du brancard. Un décor architecturé rouge matérialise l'espace duquel entre ou sort la procession. Cette scène évoque une translation des reliques. La poignée au bout des manches du brancard en facilite la prise comme sur le chapiteau de l'église Saint-Etienne de Lubersac[29] ou dans une enluminure du Bréviaire à l'usage de Langres[30] (fig. 18). Située sur le mur nord séparant le chœur de la chapelle du prieur, les porteurs de la translation des reliques marchent vers l'abside. Souvent sculptées ou peintes à proximité du sanctuaire, les processions se dirigent vers l'espace le plus sacré de l'église pour y déposer les reliques.

TECHNIQUE

Il s'agit d'une détrempe sur badigeon de chaux, probablement lié à l'huile ou à l'œuf[31]. La peinture, dont il ne reste parfois qu'un contour discontinu, recouvre un décor de faux joints rouge foncé (fig. 10). Le piquetage de la peinture devait servir à la recouvrir avec un programme iconographique avec saint Gilles dont une représentation se superpose en partie inférieure (campagne 6, fig. 10, 19). La gamme chromatique se limite au noir, jaune, rouge et blanc qui mélangés donnent les nuances beige et jaune clair. L'état de conservation très lacunaire de cette peinture rend l'ordre d'apposition des couleurs difficile à lire. Le peintre commence par le dessin préparatoire en rouge avant de colorer les carnations puis les aplats colorés des cheveux, nimbes et étoffes en commençant par les aplats au milieu de la figure vers les extérieurs. Les

[29] Translation des reliques de saint Etienne, chapiteau, XIIIe siècle, chevet, église Saint-Etienne, Lubersac (Corrèze).
[30] Translation des reliques de saint Benoît, Bréviaire à l'usage de Langres, après 1481, ms. 0033, f. 293, Bibliothèque municipale, Chaumont.
[31] POIRIER, MARZAIS, 2018, p. 14.

rehauts rouges puis le cerne noir achèvent les figures. Le peintre pose ensuite les couleurs de l'encadrement. Le fond blanc est laissé en réserve parsemé de motifs appliqués au pochoir.

L'enduit n'a pas été lissé et l'irrégularité des nimbes impliquent un tracé à main levée. Trois types de pochoir sont utilisés : une quintefeuille remplie de points et inscrite dans un cercle, une fleur de lys avec deux points et une fleur à cinq pétales triangulaires entourée de points. Le peintre aplatit un pinceau rond sur le mur puis l'étire dans un mouvement circulaire partant de la gauche et descendant pour former l'ondulation des mèches de la chevelure (fig. 20).

Analyses en laboratoire

2018 : Etude technique (MAME, Tours, Clémence Poirier et Amaëlle Marzais)

Rapport déposé à la DRAC Centre et à la marie de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

STYLE

Encadrement

Une double bande rouge et jaune, très courante au Moyen Âge, rehaussées d'un trait noir forme la bordure inférieure du tableau.

Composition

La composition symétrique se scinde en trois parties : à chaque extrémité un groupe de six personnages à et le reliquaire sur le brancard au centre. La différence de motifs au pochoir sur le fond blanc sépare l'espace intérieur de l'extérieur. Les deux barres de chaque côté du reliquaire sont placées l'une au-dessus de l'autre au lieu d'être côte à côte.

Fond de scène

Le fond de scène est laissé blanc et parsemé de motifs floraux rouges au pochoir. A cela s'ajoute le décor architecturé gothique à arc brisé redenté en lobe retombant sur des chapiteaux jaunes, l'ensemble traité avec perspective.

Drapés

Un rehaut noir marque les plis et cerne les tissus. Les vêtements retombent sans épouser la forme du corps en plis droit, graphiques voire anguleux. Les couleurs et formes des vêtements permettent d'individualiser les porteurs.

Corps

Contrairement aux vêtements rehaussés de noir, le rouge sert aux carnations. Les personnages présentent une silhouette fine et élancée. Les doigts sont allongés contrairement aux orteils qui ont une taille vraisemblable.

Visages

Un trait au-dessus des yeux en amande dessine la paupière surmontée d'un sourcil arrondi. Des rehauts rouges séparent les mèches des cheveux en ondulations qui descendent jusqu'au cou. Même si les personnages forment une masse compacte presque identique, dans le détail les traits sont individualisés particulièrement dans le traitement des cheveux avec des boucles plus ou moins raides ou vaporeuses. Il ressort de cette peinture une impression de finesse et d'élégance qui accentue l'aspect solennel de la procession.

COMPARAISONS

La forme des yeux et des paupières ainsi que le traitement vigoureux du cerne sur les personnages ne sont pas sans rappeler les visages de la Dormition de la Vierge de l'église Saint-Pierre-de-Marestay[32] datant de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle (fig. 21b). Enfin, les chevelures constituées de boucles irrégulières et vaporeuses qui retombent librement dans le cou alors qu'elles sont tirées en arrière sur le sommet du crâne rappellent celles du Christ de l'église abbatiale Saint-Amant de Boixe, attribué au premier tiers du XIVe siècle[33], ou encore celle du saint en armure peint dans l'église de Rigny-Ussé attribué au début du XIVe siècle[34] (fig. 21c, d).

[32] Dormition de la Vierge, fin du XIIIe-début du XIVe siècle, église Saint-Pierre-de-Marestay, Matha (Charente-Maritime).
[33] Christ, premier tiers du XIVe siècle, crypte, église abbatiale Saint-Amant, Boixe, (Charente-Maritime).
[34] Saint militaire, début du XIVe siècle, transept, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (Indre-et-Loire).

DATATION

Le contour rouge, les motifs des pochoirs et la chevelure ondulée des saints permettent à Bérénice Terrier-Fourmy de situer l'élaboration de cette campagne entre 1360 et 1380[35].

Le chevet a été édifié au XIIIe siècle. De plus, l'emploi probable d'un liant à l'huile fournit un terminus *ante quem* au XIIIe siècle. L'architecture peinte gothique, les pochoirs de motifs floraux stylisés, la notion d'espace qui n'est que suggérée associé à l'importance du dessin et la silhouette élancée des personnages permettent d'attribuer cette campagne au XIVe siècle (fig. 20a). Certains détails comme le fond parsemé de fleurs aux multiples variétés ou l'individualisation des porteurs prouvent la recherche de raffinement dans cet ensemble pictural. Ainsi, le style schématique des peintures de la campagne 5 et la palette chromatique réduite permet de préciser la datation entre la deuxième moitié et la fin du XIVe siècle.

Campagne 7 : Saint Gilles

ICONOGRAPHIE

Un homme richement vêtu appuyé sur un bâton se détache d'un enrochement en fond (fig. 22). A ses pieds, un cervidé semble effrayé, la tête ramenée vers son cou. Il pourrait s'agir d'une représentation de saint Gilles même si le cervidé porte des bois contrairement à la biche, qui est l'un des attributs du saint[36]. L'enrochement à l'arrière rappelle l'ermitage du saint. De sa lance, il protège la biche des chasseurs.

TECHNIQUE

Il s'agit d'une détrempe sur badigeon de chaux probablement liée à l'huile ou à l'œuf[37]. Cette scène recouvre deux couches de faux joints et une couche contemporaine de la Translation des reliques peinte au-dessus (campagne 5, fig. 10). La gamme chromatique de cette peinture est assez nuancée : rouge, orange, marron, jaune, blanc, gris, noir et deux nuances de bleus (fig. 22). Le bâton, rehaussé d'une plaque métallique, présente des cannelures. Les fleurs inscrites dans des carrés entourés par un hexagone du manteau, également en métal, apportent du relief à l'ensemble peint. Le décor conserve plusieurs feuilles métalliques *in situ* et leurs négatifs quand elles ont disparu (fig. 23). Ces plaques étaient apposées sur l'enduit ou sur la couche

[35] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 91.
[36] VORAGINE, 1998, p. 560.
[37] POIRIER, MARZAIS, 2018, p. 14.

picturale. *De visu*, la technique employée pour la pose de ces plaques s'apparente à celle du brocart appliqué. Son utilisation connaît un essor dès le début du XVe siècle mais s'emploie plus couramment au milieu du XVe jusqu'au milieu du XVIe siècle[38]. Les rayons du soleil se reflètent directement sur le métal car l'œuvre se trouve en face de deux grandes baies percées dans le mur sud. Les plaques métalliques appliquées pour creuser les cannelures de la lance et les fleurs du manteau créées du relief et participent au jeu de lumière. Le procédé d'ajout de métal est lié à des critères esthétiques en rehaussant les motifs du manteau et symboliques en soulignant la lance, attribut du saint. Quelques traces de pigments bleus et blancs recouvrent certaines plaques du manteau de saint Gilles, solution fréquemment retenue[39].

Le peintre applique une sous-couche marron pour utiliser moins de pigment bleu en améliorant son opacité (fig. 24). Il place ensuite son dessin préparatoire en noir grisé visible autour des contours du manteau rouge et du cervidé. Il colore ensuite les aplats rouge, noir, bleu et marron des figures avant de peindre le fond montagneux en bleu et gris. Les feuilles métalliques sont ensuite posées puis l'ensemble est rehaussé de noir. Le peintre achève sa composition en plaçant par petites touches de pinceaux des ombres bleus sur saint Gilles et marron grisé sur la biche ainsi que des lumières bleu clair pour le fond et grises claires pour la biche.

STYLE

Fond de scène

Le fond coloré consiste aplat bleu avec un paysage rocheux. Plusieurs nuances noir, bleu et marron montrent l'intérêt que le peintre porte au paysage et sa maitrise dans le mélange des teintes qui ne sont pas simplement juxtaposées mais fondues pour un effet de relief plus abouti.

Drapés

Les drapés du manteau tombent au sol en éventail tout en restant souple. Ceux de la tunique descendent en plis droit terminés par une courbe parallèle au sol.

[38] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 38.
[39] *Ibidem*, p. 39.

Biche

Le peintre a su rendre l'apeurement de la biche par des yeux très expressifs et par le mouvement de recul de sa tête contre son corps. Il se dégage beaucoup de finesse dans le traitement de cette peinture.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette peinture au XVe siècle[40]. L'utilisation du brocart appliqué, qui trouve son apogée entre les milieux des XVe et XVIe siècles, associé au jeu des couleurs par des teintes posées en glacis, ainsi que le rouge profond et les nuances de bleus amènent à dater cette peinture du milieu du XVe siècle. La finesse des traits de la biche et le traitement du paysage corroborent cette datation.

Campagne 8 : Crucifixion

ICONOGRAPHIE

La bande noire d'une litre seigneuriale coupe l'image en deux et en gêne la lecture (fig. 11). Trois zones se distinguent dans cette scène. La partie supérieure se compose d'un fond avec un château surmonté d'un ruban enroulé. En-dessous, une foule agresse le Christ en croix. Enfin, en partie inférieure la Vierge et saint Jean de part et d'autre de la croix se détache d'un fond rouge. Une petite femme agenouillée, peut-être une donatrice, se tient aux pieds de la Vierge. Un autre personnage en robe derrière Jean complète la scène, ainsi que deux diables dans les angles du tableau.

Les personnages de la zone médiane se répartissent en deux groupes inégaux placés sur deux lignes superposées. Le premier groupe de quatre, sur la ligne inférieure, adopte un calme presque compassionnel face aux douleurs du Christ. L'un avec les mains ramenées sur la poitrine pourrait être un donateur et le suivant un prophète[41] (fig. 25). Au-dessus, dix hommes disposés également de part et d'autre du Christ montrent des signes d'agressivité et de violence, l'un frappe la tête du Christ avec un maillet, l'autre lui plante une épée dans le flanc gauche, un troisième passe sa main gauche derrière le buste du Christ et appuie sur son torse de son autre main, les autres le raillent. Les différents outrages du Christ lors de sa Crucifixion relaté par

[40] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 92.
[41] DAVY, 2011, p. 89.

Jean figurent sur le tableau : l'écriteau sur la croix, les invectives des soldats, un soldat lui a déjà transpercé le flanc duquel coule du sang (Jean 19, 19 -34).

Au supplice décrit par Jean, le peintre ajoute un soldat qui le frappe de son épée et fait exceptionnel il ajoute un homme qui frappe la tempe du Christ d'un coup de maillet. D'autres éléments sont remarquables : les deux diables assis calmement aux angles ne trouvent pas d'équivalent dans d'autres représentations et tout comme la violence croissante des agressions. Dans les « Christ du dimanche » des régions alpines, le Christ est agressé aussi par des outils[42] mais de manière bien moins violente et sans maillet ou encore à sur la Crucifixion peinte dans la chapelle Notre-Dame-de-Cran à Treffléan en 1594[43].

L'image de la Crucifixion se transforme progressivement au XVe siècle et devient une représentation précise et humaine dans sa vérité avec plus de réalisme dans la représentation de l'humanité souffrante. L'architecture en fond de tableau évoque la ville de Jérusalem, couramment représenté à la fin du Moyen Âge[44]. Les personnages portent des braies courtes qui apparaissent au XVe siècle[45], mais aussi des chemises sous des pourpoints ou gilets sans col avec d'amples manches et un chapeau rouge. La longueur des basques des pourpoints diminue tout au long du XVe siècle pour disparaitre complètement à la fin du siècle. Les couvre-chefs courant au XVe siècle prennent la forme de turbans noués comme celui du Prophète (fig. 25), de chaperons coniques à grelots pour l'homme en bas à gauche et à cornette pointue pour celui qui porte des rayures ou encore de barrettes à tirette pour les deux hommes à l'extrême droite. La barrette à tirette s'emploie à la fin du XVe siècle[46].

Les Crucifixions se trouvent fréquemment dans les espaces liturgiques dès le VIIIe siècle, mais ce n'est qu'à partir de la fin du Moyen Âge qu'elles se multiplient en se concentrant plus sur la dévotion personnelle, et peut-être l'adoration, que sur l'eucharistie. Toutefois, les destinataires de l'image seraient des érudits ou des membres du clergé ce que confirme le texte sur les phylactères ou la complexité de l'image. La disposition entre deux baies de cette peinture et le caractère monumental du tableau font penser aux tableaux d'autel.

[42] DAVY, 2011, p. 89.
[43] JUGAN, 2021, p. 271-272.
[44] DUCHET SUCHEAUX, PASTOUREAU, 2011, p. 109.
[45] VENIEL, 2008, p. 92.
[46] VENIEL, 2008, p. 109.

De plus, un phylactère peint accompagne les personnages. Les inscriptions en français, malheureusement lacunaire, sont tracées avec de grandes lettres gothiques noires ponctuées de points. L'une à gauche du Christ se termine par « par le corp [s] ». Une autre en haut à gauche de la scène s'achève par « Dieu ». Il pourrait s'agir des jurons proférés par les blasphémateurs qui accompagneraient la violence physique faite au corps du Christ : « Par le corps de Dieu !, par la main de Dieu !, par le cœur de Dieu !, … »[47]. Enfin, en partie inférieure, accompagnant la femme agenouillée, vraisemblablement une donatrice : « or la […] priez » (fig. 29). Ainsi, cette peinture, par l'image de la violence physique et verbale, semble s'inscrire dans la mise en cause du blasphème[48].

TECHNIQUE

Il s'agit d'une détrempe sur badigeon de chaux probablement liée à l'huile ou à l'œuf[49]. Une litre funéraire noire peinte à la détrempe recouvre la Crucifixion au niveau du registre médian. La palette chromatique se compose de noir, jaune, rouge et blanc qui mélangés donnent les nuances orange, grises, beiges et rose. Le peintre pose en premier le dessin préparatoire en rouge puis il colore les carnations (fig. 26). Il remplit ensuite les aplats des vêtements, cheveux, objets et des phylactères. Selon toute vraisemblance, le peintre colore le sol jaune et l'architecture en fond. Pour le château, le peintre commence par l'aplat rose, puis le jaune et enfin le blanc-grisé pour les lumières. Les rehauts noirs cernent les figures et servent à écrire les lettres des phylactères. Le peintre achève sa composition par le modelé qu'il creuse par des ombres en rouge foncé et quelques lumières en blanc.

Les peintres réalisent en premier personnage le Christ au centre de la composition, pour ensuite représenter les personnages de part et d'autre en progressant vers l'extérieur et en commençant par le personnage en haut avant de peindre celui en dessous. Cette organisation du chantier permet de progresser en parallèle avec deux équipes, une de chaque côté du Christ. Le nimbe du Christ est certainement tracé au compas. Le tracé régulier des bandes d'encadrements et du sol rouge incite à supposer l'utilisation du cordeau.

[47] JUGAN, 2021, p. 273.
[48] JUGAN, 2021, p. 274.
[49] POIRIER, MARZAIS, 2018, p. 14.

Analyses en laboratoire

2018 : Etude technique (MAME, Tours, Clémence Poirier et Amaëlle Marzais)

Rapport déposé à la DRAC Centre et à la marie de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

STYLE

Encadrement

Une bande rouge entoure la scène, elle s'interrompt sur les côtés à cause d'une colonnette portant un chapiteau feuillagé à gauche et l'embrasure de la baie à droite. Un ruban monumental jaune à l'intérieur et blanc à l'extérieur s'enroule autour d'une tige rouge et surmonte la scène. Malgré une apparente régularité, les extrémités du ruban s'achèvent différemment, comme gonflées par le vent.

Composition

La Crucifixion se découpe en quatre zones dont les personnages s'agitent de plus en plus : la quatrième étant le fond en partie supérieure. Dans la partie inférieure, les personnages sont statiques, puis les personnages de la première ligne au-dessus de la litre esquissent des gestes plus agités. Enfin, les groupes de part et d'autre du Christ adoptent des positions diverses et des gestes d'agressivité. Dans le groupe supérieur, treize hommes se répartissent en deux sous-groupes inégaux sur deux lignes superposées. De même, le peintre de la Crucifixion respecte la hiérarchisation médiévale dans les dimensions des personnages : le Christ monumental puis Marie et Jean, les autres personnages et enfin la donatrice de petite dimension.

Fond de scène

Au-dessus de la croix, un fond de paysage avec une ville très usée prend la forme d'un château qui rappelle, excepté pour les couleurs, celui peint en fond dans la Crucifixion de la chapelle du château de Montreuil-Bellay (vers 1480-1485, fig. 27b). Les deux sols de couleurs rouge et jaune structurent le tableau en deux grandes parties. Le reste du fond blanc correspond au badigeon laissé en réserve.

Drapés

Les plis des étoffes sont creusés avec des ombres noires et rouges qui donnent une belle consistance au tissu particulièrement visibles sur le *perizonium* qui ceint les hanches du Christ et la manche rouge de l'homme qui lui touche la plaie de son flanc gauche. Les lumières rehaussent les parties saillantes. Les plis, souples et très marqués, existent presque pour eux-mêmes car ils ne suivent pas forcément l'anatomie des personnages. Dans le cas du personnage à rayures jaune et rouge, le peintre trace la silhouette du vêtement puis pose les rayures sans tenir compte du mouvement du personnage.

Corps

Le traitement anatomique détaillé se voit particulièrement sur le corps presque nu du Christ (fig. 28). Un jeu d'ombres et de lumières soulignent la musculature, forment le modelé et accentue le creusement de la cage thoracique lié à la posture du Christ. Dans cette image, la couleur prédomine sur le dessin. Le buste est traité avec vraisemblance mais légèrement trop allongé pour des jambes assez courtes et fines. Les traînées de sang coulent le long des bras, du buste et des cuisses mais sont traitées indépendamment des volumes anatomiques. La teinte verdâtre du visage et l'expression calme du Christ mort tranche avec le corps qui semble encore vivant. Ce n'est qu'au début du XVIe siècle, provenant du mouvement artistique italien, que le Christ est figuré comme l'expression d'un idéal de beauté et d'harmonie. Le Christ sanglant et souffrant sur sa croix des siècles passés fait place à un Christ au corps musculeux, ce qui n'est pas encore le cas à Saint-Christophe-sur-le-Nais.

Visages

Les visages, particulièrement expressifs et individualisés, se caractérisent par des traits caricaturaux dans le cas des bourreaux rendu par des nez proéminant, des sourcils froncés et des rictus sur des bouches aux lèvres charnues (fig. 28). Les yeux du Christ sont cernés par une ombre noire au coin de l'œil et rentrés dans leurs orbites. L'expression calme et la teinte sombre du visage du crucifié tranche avec celle des autres personnages. Les visages sont délicatement ombrés avec une touche de noir sur les tempes et dans le creux de la joue et du menton. Les yeux sont toujours en amande mais peu étirés. Les visages foisonnent de détails et de nuances qui donnent un modelé et un traitement des expressions aboutis. Le cerne subsiste mais moins vigoureusement pour laisser place à la couleur.

COMPARAISONS

Comme à Saint-Christophe, la scène de la Crucifixion peinte dans la chapelle du château de Montreuil-Bellay foisonne de personnages (fig. 30a). Le traitement du corps du Christ s'en rapproche, la croix et la posture sont similaires mais les jambes du crucifié sont fléchies à Saint-Christophe indiquant une datation plus tardive. Une teinte sombre sur le visage du Christ remplace la couleur verdâtre du visage à Montreuil-Bellay[50]. Les prophètes peints dans l'église Saint-Cyr et Sainte-Juliette à Jarzé[51] offrent un traitement du modelé assez similaire mais plus lumineux qu'à Saint-Christophe (fig. 30b). La magnificence des Prophètes donnée par les bijoux, pierres précieuses, étoffes et coiffes élaborées ne se retrouve pas dans la Crucifixion ; les coiffes et turban sont traités avec plus de sobriété et les étoffes moins travaillées. La violence de la Crucifixion trouve son apogée à Treffléan[52] en 1594 mais plusieurs exemples existent auparavant dès le XVe siècle, en témoigne la Crucifixion de la chapelle Saint-Jacques à Saint-Martin-de-Queyrières de la deuxième moitié du XVe siècle[53], qui présente une scène particulièrement sanglante avec un Christ déjà mort comme à Saint-Christophe (fig. 27b, c) ou encore sur plusieurs enluminures réalisées entre le troisième quart du XVe et le début du XVIe siècle[54] (fig. 31).

DATATION

Christian Davy attribue cette peinture au début du XVIe siècle en s'appuyant sur les costumes et le choix de l'iconographie[55]. Effectivement, les costumes de la campagne 8 sont utilisés entre les XVe et XVIe siècles. L'iconographie, les comparaisons stylistiques et la recherche de

[50] Crucifixion, 1480-1485, chapelle du château, Montreuil-Bellay (Maine-et-Loire), voir LEDUC-GUEYE, 2007, p. 142-147.
[51] Prophètes, 1504, chevet, église Saint-Cyr et Sainte-Julitte, Jarzé (Maine-et-Loire), voir LEDUC-GUEYE, 2007, p. 126-129.
[52] Crucifixion, 1594, chapelle Notre-Dame-de-Cran, Tréffléan (Morbihan), voir JUGAN, 2021, p. 269.
[53] Crucifixion, deuxième moitié du XVe siècle, chapelle Saint-Jacques, Saint-Martin-de-Queyrières (Hautes-Alpes).
[54] Crucifixion, Missel à l'usage d'Amiens, Maître d'Antoine Clabault, fin du XVe siècle, ms. 0163, f. 155v, Bibliothèque municipale, Amiens.
Crucifixion, *Speculum humanae salvationis*, vers 1470-1480, ms. 0089, f. 025v, Bibliothèque municipale, Marseille.
Crucifixion, Heures à l'usage d'Amiens, troisième quart du XVe siècle, ms. 2539, f. 013, Bibliothèque municipale, Amiens.
Crucifixion, Missel à l'usage d'Evreux dit de Raoul du Fou, entre 1479 et 1511, lat. 099, f. 089v, Bibliothèque municipale, Evreux.
[55] DAVY, 2011, p. 88-89.

vraisemblance dans le traitement de l'anatomie permettent de resserrer la datation de l'œuvre entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle.

Figures



a : photographie du clocher et de la nef, côté sud, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)



b : photographie de la nef et du chevet, vue de l'est, église Saint-Christophe © Inventaire général

Fig. 1 : Photographies de l'église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais

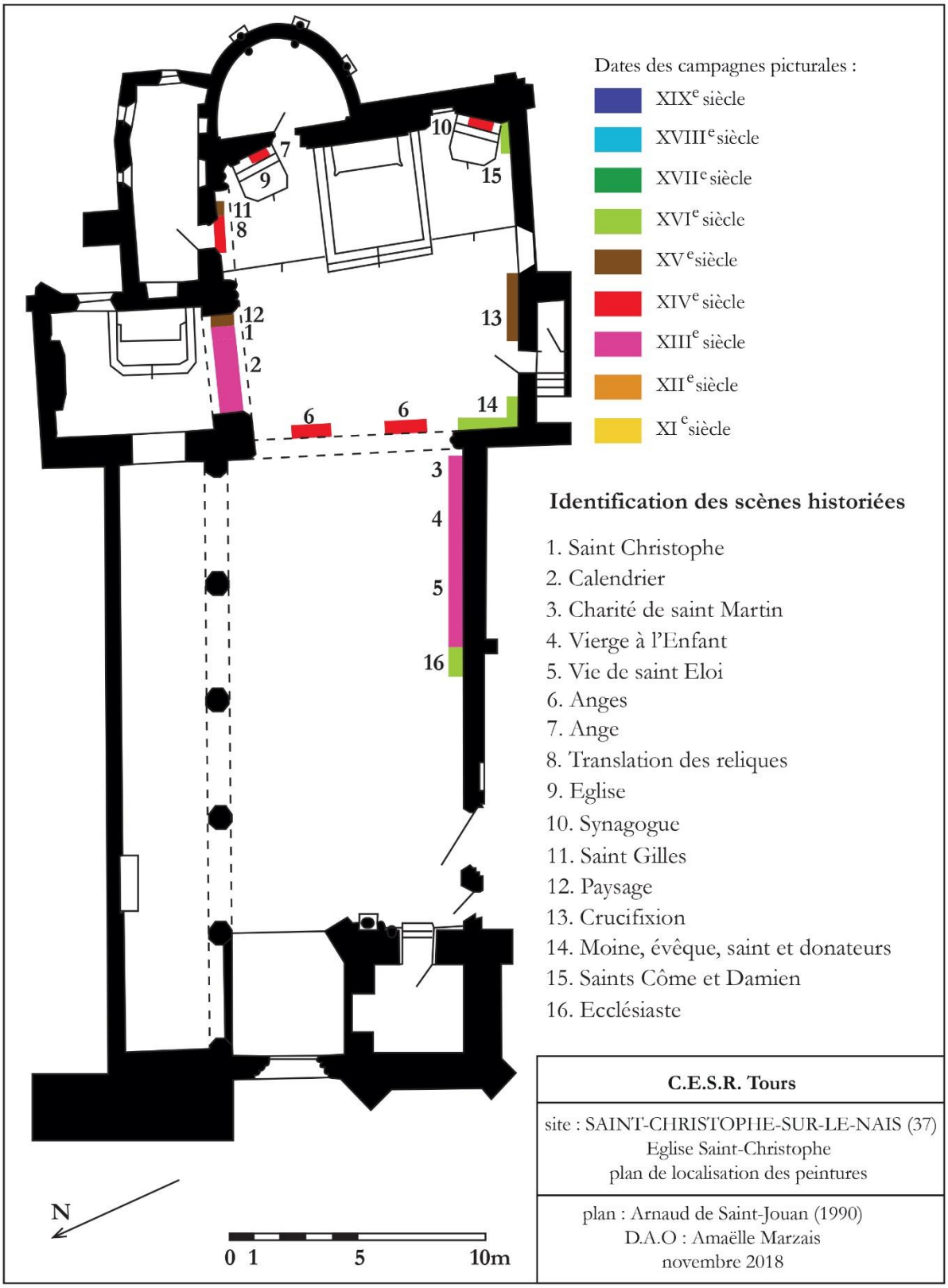


Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 3 : Photographie du chevet, côté sud, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais



a : photographie de l'intrados de l'arc de la chapelle

b : photographie de saint Christophe

Fig. 4 : Photographies de Saint Christophe, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet, côté sud



a : photographie du Calendrier, intrados de l'arc de la chapelle, côté nord

b : photographie du Calendrier, intrados de l'arc de la chapelle, côté sud

Fig. 5 : Photographies du Calendrier, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet



a : Cycle peint : saint Martin, saint Eloi, Vierge à l'Enfant, mur sud, nef



b : photographie de saint Martin, mur sud, nef



c : Charité de saint Martin, fol. 89, 16521, Nouvelles acquisitions Fr, BNF, Paris

Fig. 6 : Photographies des peintures de la nef et planche comparative de saint Martin, mur sud, nef



a : photographie de saint Eloi qui repousse le diable

b : photographie de saint Eloi qui ferre un cheval

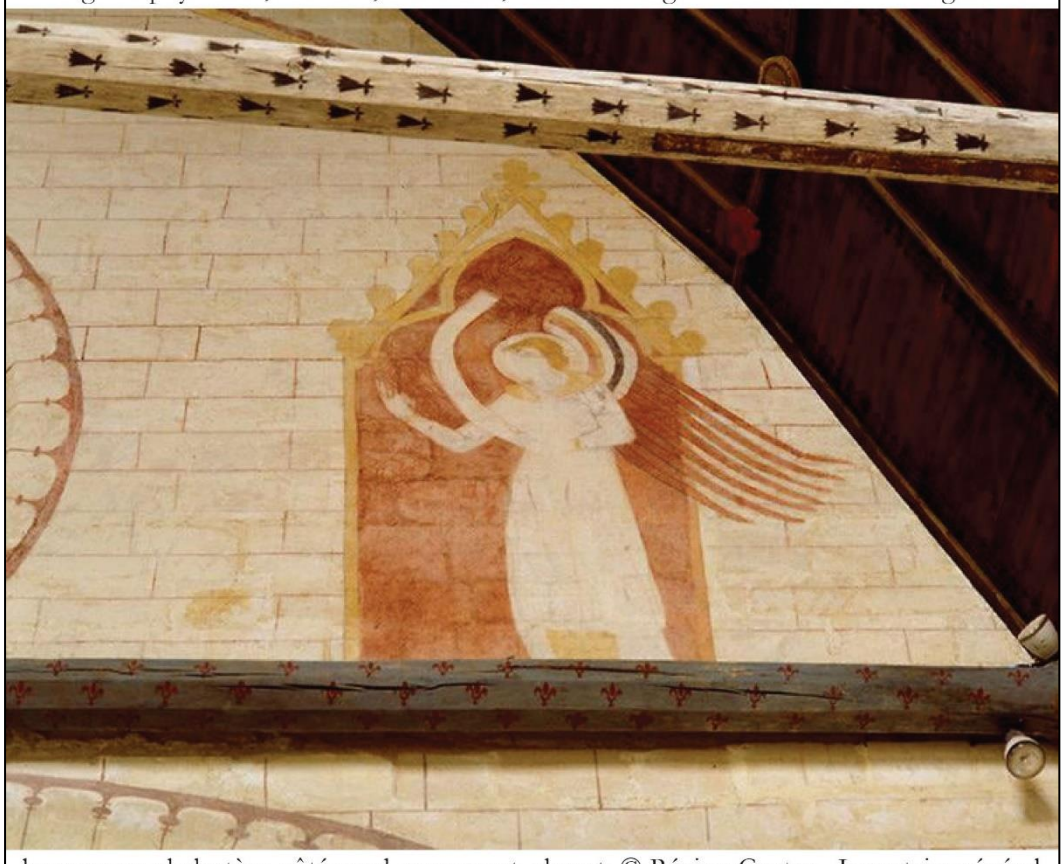


c : photographie de saint Eloi qui bénit les orants, mur sud, nef

Fig. 7 : Photographies des épisodes de la vie de saint Eloi, mur sud, nef

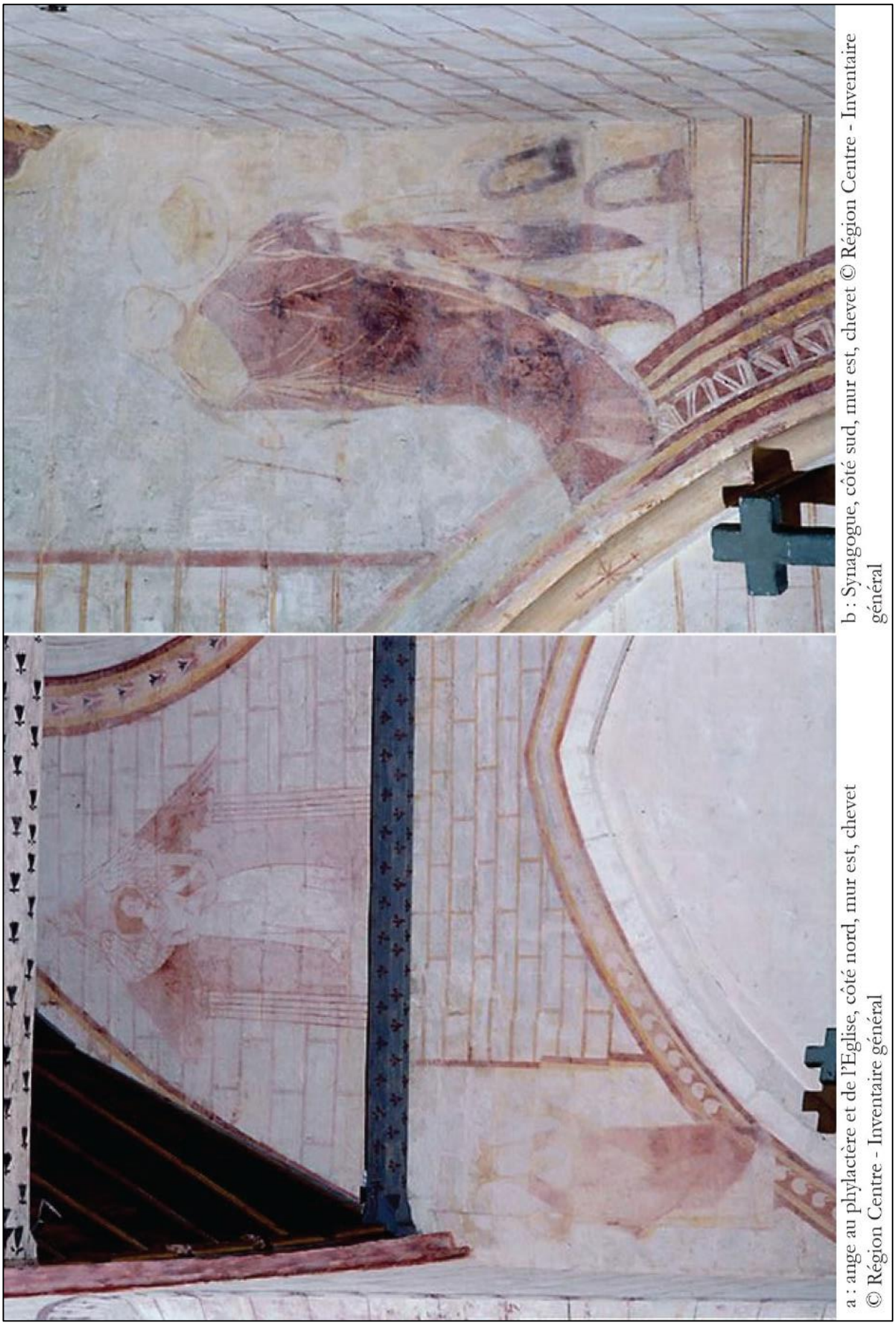


a : ange au phylactère, côté sud, mur ouest, chevet © Région Centre - Inventaire général



b : ange au phylactère, côté nord, mur ouest, chevet © Région Centre - Inventaire général

Fig. 8 : Photographies de deux anges au phylactère, mur ouest, chevet



a : ange au phylactère et de l'Eglise, côté nord, mur est, chevet © Région Centre - Inventaire général

b : Synagogue, côté sud, mur est, chevet © Région Centre - Inventaire général

Fig. 9 : Photographies d'un ange, de l'Eglise et de la Synagogue, mur est, chevet



Fig. 10 : Photographie de la Translation des reliques et de saint Gilles, mur nord, chevet



Fig. 11 : Photographie de la Crucifixion, mur sud, chevet



a : saints Côme et Damien, côté est, mur sud, chevet

b : saint, côté ouest, mur sud, nef

c : moine, évêque et saint, mur ouest, chevet

Fig. 12 : Photographies des saints Côme et Damien, d'un saint, d'un moine d'un évêque et d'un saint, chevet et nef



a : photographie du Calendrier (janvier à mai), côté sud

b : photographie du Calendrier (juin à novembre), côté nord

Fig. 13 : Photographies des mois du Calendrier, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet



a : Calendrier (janvier), église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)
b : Calendrier (janvier), église Saint-Etienne, Brie-Comte-Robert (77) © Anonyme
c : Calendrier (janvier), église Saint-Etienne, Paulnay (36) © Anonyme
d : Calendrier (janvier), église Saint-Martin, Sargé-sur-Braye (41) © Anonyme
e : Calendrier (janvier et verseau), cathédrale Notre-Dame, Chartres (28) © Anonyme
f : Calendrier (octobre), église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)
g : Calendrier (octobre et scorpion), cathédrale Notre-Dame, Chartres (28) © Anonyme

Fig. 14 : Planche comparative du Calendrier



a : Saint Eloi pinçant le nez du diable déguisé en femme, ms 0838, Valenciennes (59) © base Enluminure



b : Saint Eloi pinçant le nez du diable déguisé en femme, cathédrale Saint-Etienne, Auxerre (89) © J.-C. MASMONTEIL



c : Saint Eloi pinçant le nez du diable déguisé en femme, cathédrale Saint-Maurice, Angers (49) © J.-C. MASMONTEIL



d : Saint Eloi, cathédrale Saint-Julien, Mans (72) © Anonyme

Fig. 15 : Planche comparative de saint Eloi pinçant le nez du diable



a : photographie de la Vierge à l'Enfant accompagnée de saints, mur sud, nef



b : photographie en lumière rasante de la Vierge à l'Enfant mettant en évidence le layage et les incisions dans le badigeon, mur sud, nef

Fig. 16 : Photographies de la Vierge à l'Enfant accompagnée de saints en lumière naturelle et rasante, mur sud, nef



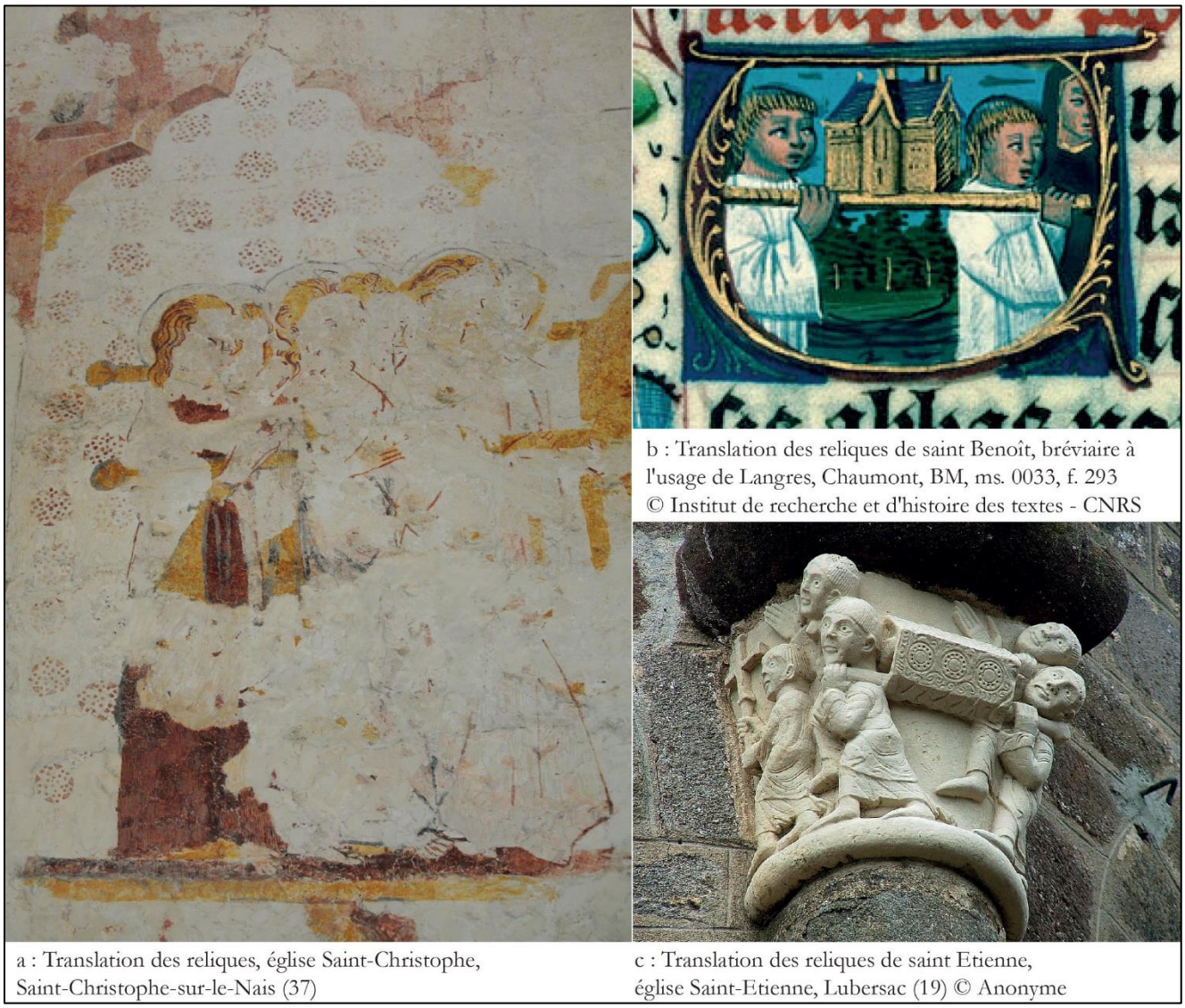
a : mois de février, Calendrier

b : mois de mai, Calendrier

c : orant, Bénédiction de saint Eloi

d : saint Eloi, saint Eloi à la forge

Fig. 17 : Planche comparative de visages de la campagne 2



a : Translation des reliques, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)

b : Translation des reliques de saint Benoît, bréviaire à l'usage de Langres, Chaumont, BM, ms. 0033, f. 293 © Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS

c : Translation des reliques de saint Etienne, église Saint-Etienne, Lubersac (19) © Anonyme

Fig. 18 : Planche comparative de l'iconographie de la Translation des reliques



Fig. 19 : Photographie en lumière rasante de la Translation des reliques, mur nord, chevet



Fig. 20 : Photographie des cheveux des porteurs de la Translation des reliques, mur nord, chevet



a : Translation des reliques, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)

b : Dormition de la Vierge, église Saint-Pierre-de-Marestay, Matha (17)
© C. BARBIER - CAOA17

c : Christ, crypte, abbatiale Saint-Amant, Boixe (17)
© N. GUILLAUMIN-PRADIGNAC - CAOA16

d : Saint militaire, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

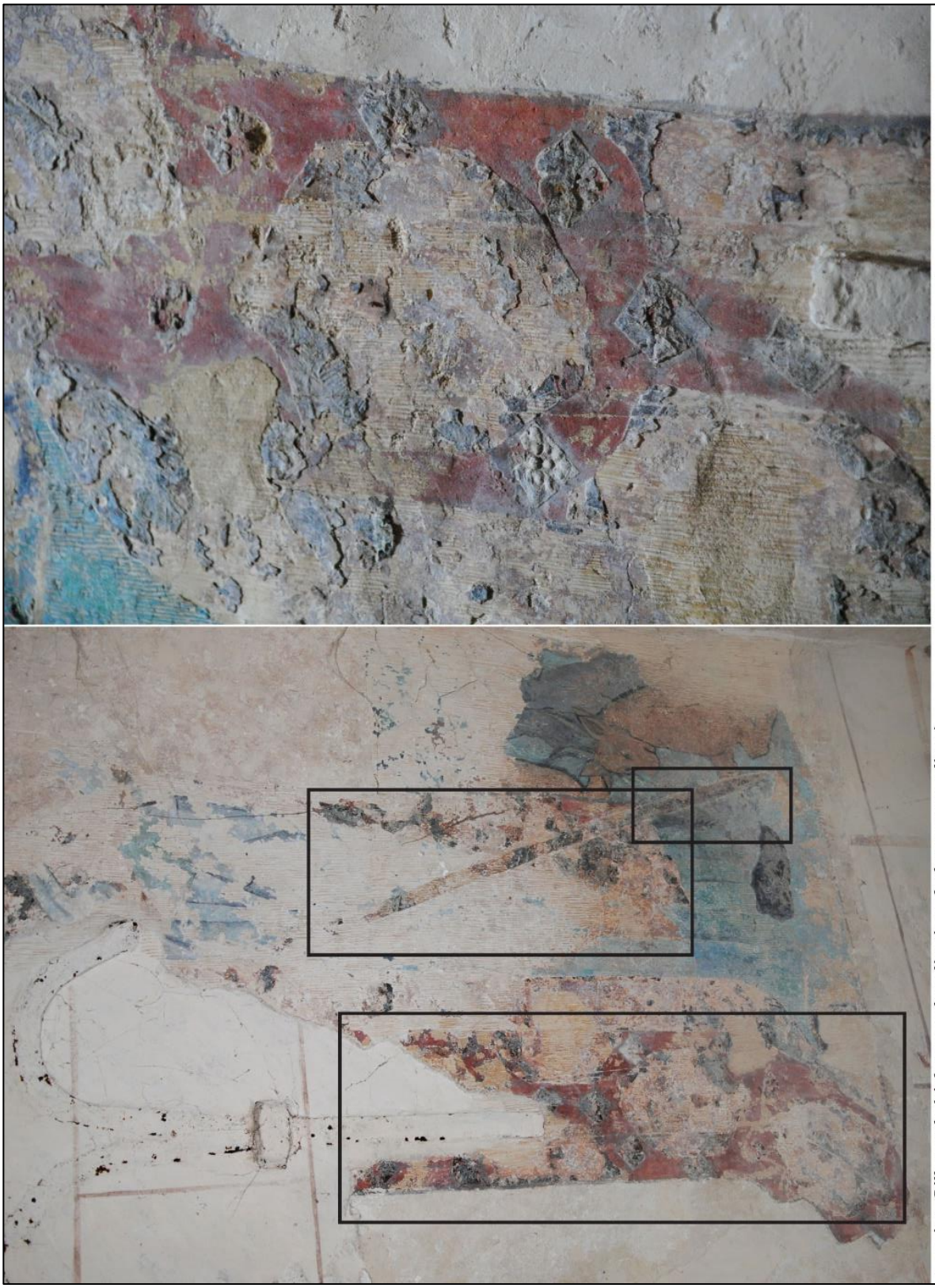
Fig. 21 : Planche comparative du style de la Translation des reliques



a : saint Gilles et la biche, mur nord, chevet

b : biche, mur nord, chevet

Fig. 22 : Photographies de saint Gilles et la biche, mur nord, chevet



a : saint Gilles et la biche avec localisation du brocart appliqué, mur nord, chevet

b : brocart appliqué, mur nord, chevet

Fig. 23 : Photographies du brocart appliqué, saint Gilles, mur nord, chevet

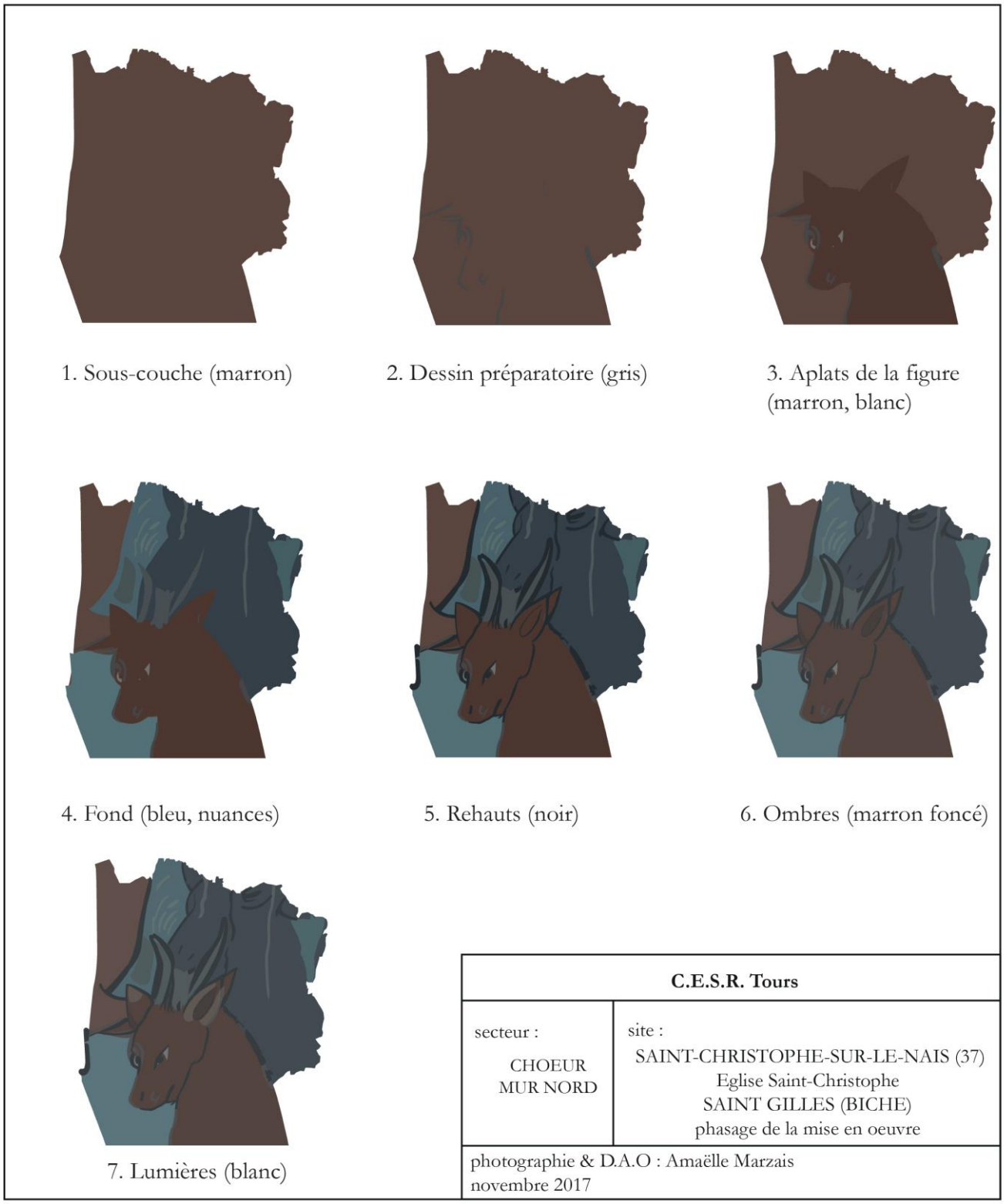


Fig. 24 : Relevé avec phasage de la mise en œuvre des couleurs de la biche, saint Gilles, mur nord, chevet



Fig. 25 : Photographie et identification de certains personnages, Crucifixion, mur sud, chevet

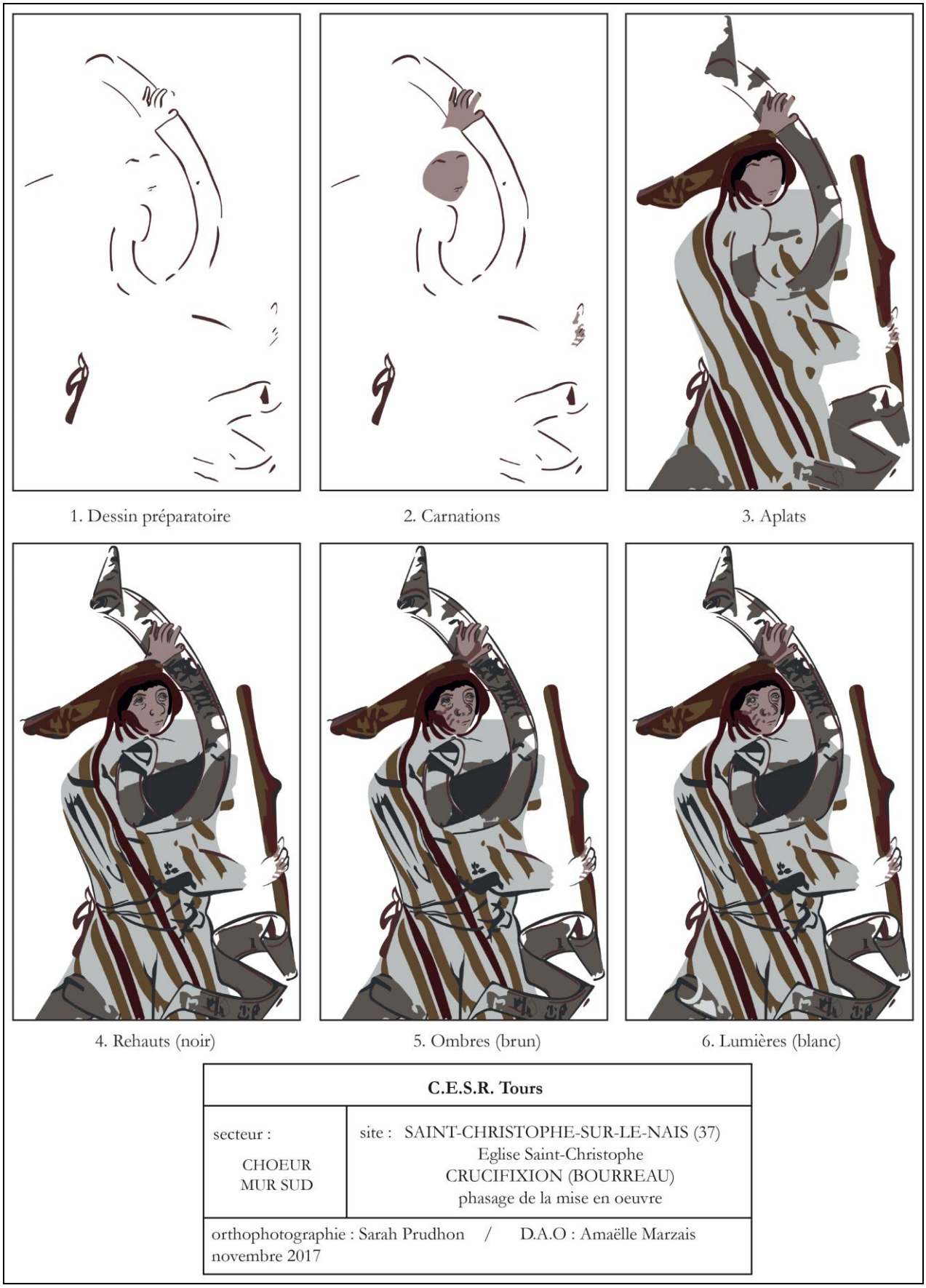


Fig. 26 : Relevé avec phasage de la mise en œuvre des couleurs d'un bourreau, Crucifixion, mur sud, chevet

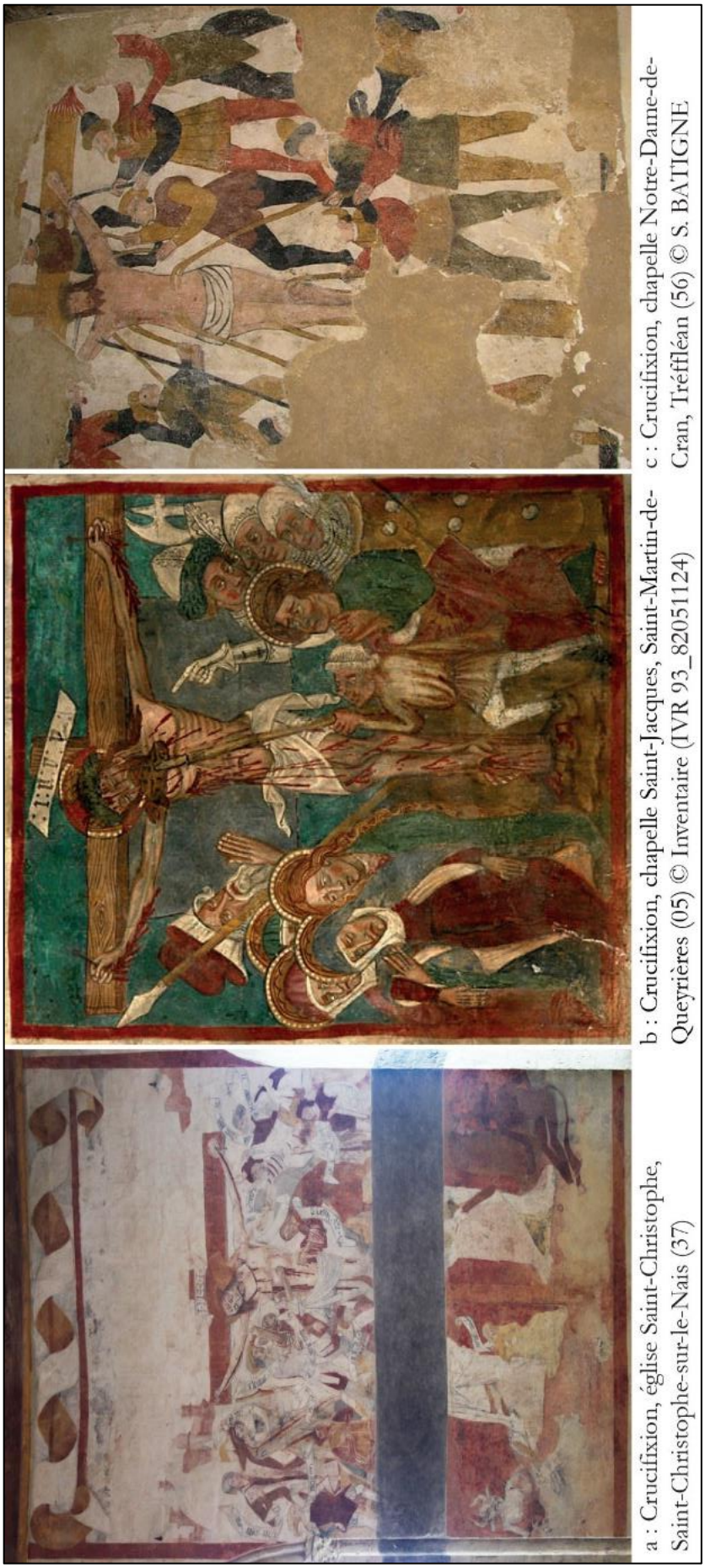


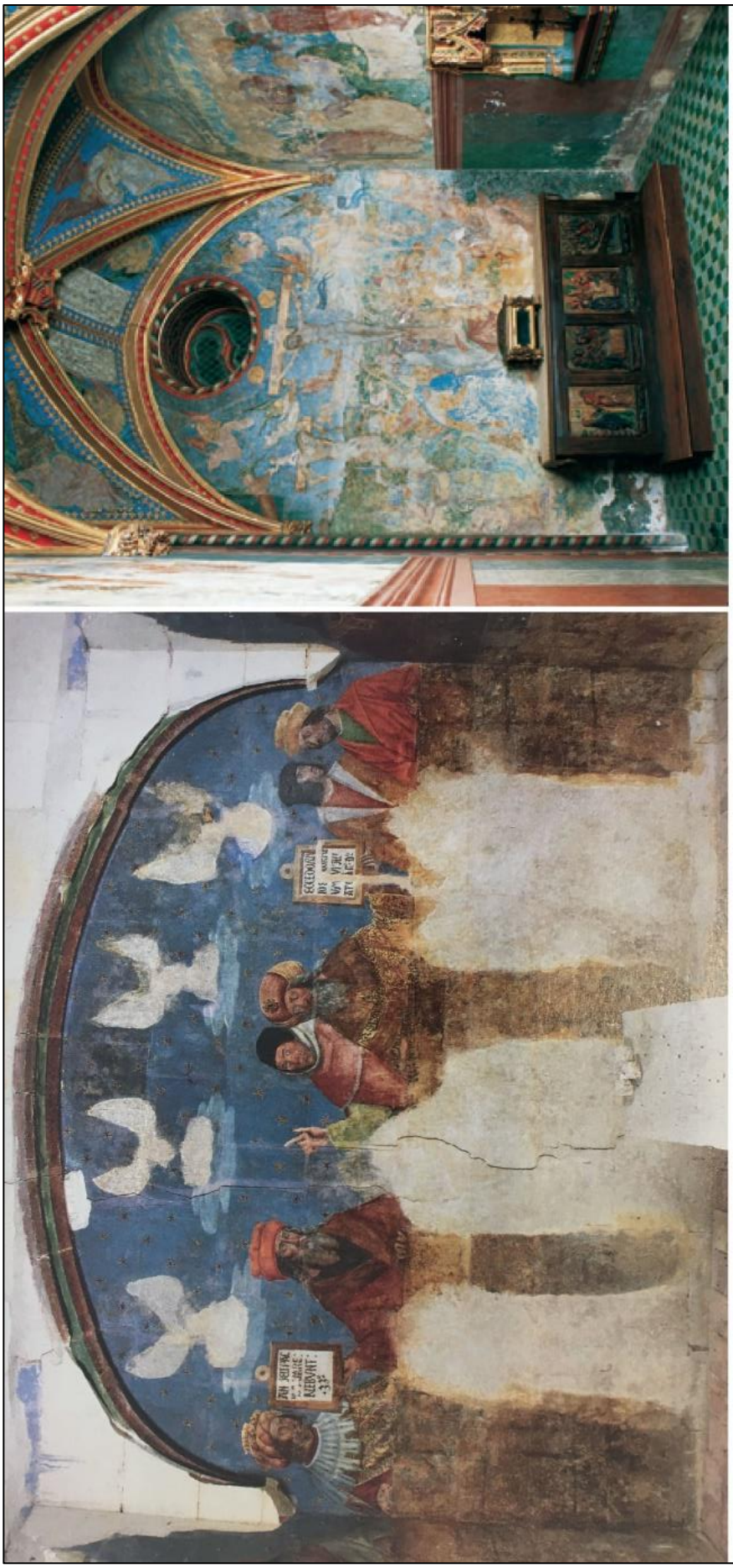
Fig. 27 : Planche comparative de l'iconographie de la Crucifixion



Fig. 28 : Photographie du Christ, Crucifixion, mur sud, chevet



Fig. 29 : Photographie d’une donatrice (?), Crucifixion, mur sud, chevet



a : Crucifixion, chapelle du château, Montreuil-Bellay (49) © B. ROUSSEAU

b : Prophètes, église Saint-Cyr et Sainte-Julitte, Jarzé (49) © B. ROUSSEAU

Fig. 30 : Planche comparative du style de la Crucifixion



Fig. 31 : Planche comparative d'enluminures : Crucifixion © cliché IRHT ; droits collectivité, CNRS et MCC

Sennevières, auparavant Chemillé-sur-Indrois (37)

Chapelle du Liget

Protection : peintures classées M. H. sur la liste de 1892

Historique

Dans le troisième quart du XIIe siècle, sur les instances du roi Henri II Plantagenêt, l'abbé de Villeloin fait don aux frères de la Chartreuse du Liget située dans la forêt de Loches. La tradition cartusienne place la fondation du Liget en 1178. La chartreuse comportait deux églises, une chapelle ainsi qu'une maison basse appelée Corroirie. Si les textes situent assez bien la fondation de la chartreuse, ils ne mentionnent pas la chapelle du Liget située à quelques centaines de mètres à l'ouest du couvent. Par ailleurs, une première communauté était déjà établie avant la fondation de la Chartreuse composée notamment du prieur Guillaume et des frères Guillaume et Martin Herbert[1]. Cette communauté aurait fait édifier la chapelle du Liget, car les peintures qui ornent les murs ont dû être réalisées avant le rattachement à l'ordre par Henri II, les chartreux interdisant la pratique du décor. Deux concentrations de mobiliers céramiques trouvés lors de prospections en 1998 révèlent une occupation du lieu dès le Xe siècle avec vraisemblablement des bâtiments à proximité[2].

Architecture

La rotonde de moyen appareil de 7,50 m de diamètre est percée de sept étroites baies en plein cintre (fig. 1). Elle ouvrait à l'est par une nef longue de 8 m et large de 3,5 m ajoutée au XIIe siècle, aujourd'hui détruite. Au sud, une petite porte à linteau qui desservait un porche ou une petite salle dont il n'existe plus que les arrachements (fig. 1). À l'extérieur, la corniche, les modillons et la coupole qui couvre la rotonde ont été refaits en 1890.

[1] FAVREAU, 1988, p. 41.
[2] DUFAŸ, 2014, p. 10.

Localisation

Les peintures couvrent les murs de la rotonde : les vestiges d'une tenture peinte décorent les soubassements, une scène occupe l'espace entre chaque baie, des saints ornent les ébrasements des fenêtres, un Christ se trouve sur le tympan de la porte sud et des personnages sont peints sur l'intrados de l'arc triomphal qui sépare le chevet de la nef amputée (fig. 2). Le décor peint couvrait également la voûte dont quelques fragments subsistent à la base de la coupole.

Rapport

Atelier ARCOA, « Rapport d'intervention, travaux de restauration générale et mise en valeur, lot n° 6 : peintures murales, Indre-et-Loire (37), Sennevières, chapelle Saint-Jean du Liget », Montesson, 2009, 12p.

Sources iconographiques

FLANDRIN-LATRON Simone, 3 relevés aquarellés, MH 017924-017926, 1945, MAP, Paris.

FOURQUET Jean-Sylvain & MAISONNEUVE Mélanie (Atelier ARCOA), relevés graphiques, rapport d'intervention, 2009, archives de l'Atelier ARCOA, Montesson.

PETIT Savinien, 47 relevés aquarellés, MH 004341-004387, 1870, MAP, Paris.

Bibliographie

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur l'histoire et les progrès de la peinture murale et de la sculpture en Touraine depuis le Xe siècle jusqu'aux premières années du XIIIe siècle (1220) », *Congrès archéologique de France*, XXIXe session, Paris, 1862 p. 167.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique,* Paris, CNRS, 1963, p. 40-48.

FAVREAU Robert, « Peinture et épigraphie : la chapelle du Liget », *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault,* Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 41-49.

FOCILLON Henri, *Peintures romanes des églises de France,* Paris, Flammarion, 1967, p. 99.

LELONG Charles, *Touraine romane,* Zodiaque, 1977 (3e éd.), p. 255-266.

MUNTEANU Voichita, « A Romanesque copy of the Anastasis : the Chapel of St. Jean of Le Liget », *Gesta*, 16/2, 1997, p. 27-40.

RANJARD Robert, *La Touraine archéologique*, Mayenne, Joseph Floch, 1978 (reéd.), p. 277-281.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 94-98.

Restauration

Une première restauration intervient entre 1851 et 1925 concernant la structure des bâtiments et les décors peints. Puis une nouvelle campagne de restauration des peintures semble avoir été réalisée vers 1960-1970 comme en témoigne l'emploi d'enduit au ciment et d'adhésifs synthétiques[3]. Enfin, l'Atelier ARCOA intervient en 2009 sur l'ensemble des peintures.

Campagne 1 : Vie de la Vierge et du Christ, cycle hagiographique

ICONOGRAPHIE

Gélis-Didot et Laffillé signalent en 1889 dans leur ouvrage que le soubassement était décoré « d'une draperie blanche à plis tracés en brun »[4] ou gris clair avec une bande rouge et jaune perlée de blanc dont les vestiges sont encore observables jusqu'à une hauteur de 2,25 m (fig. 3). Au-dessus, les baies délimitent les six scènes du registre historié qui s'étend sur une hauteur de 2 m et relatent des épisodes de la vie de la Vierge et du Christ (fig. 4). Un cycle hagiographique se développe dans les ébrasements des baies. Une large frise de doubles grecques avec des prophètes en buste inscrits dans des carrés constitue le troisième registre. Enfin, la voûte était peinte ce que confirme un fragment à la base de la coupole au sud-est, le relevé de Savinien Petit et la description de Gélis-Didot et Laffillé : « Quelques fragments qu'on voit encore à la naissance de la voûte montrent les pieds et les bouts de draperie appartenant à des personnages qui devaient être de même taille que ceux de la partie inférieure »[5]. Le chartreux Dom Bruno Cousin précise en 1625 que le décor était dédié à l'Apocalypse[6].

Le programme iconographique du registre médian débute à partir de la petite porte au sud avec l'Arbre de Jessé (fig. 5). L'ancêtre du Christ, identifié par l'inscription « IESSE :. », se tient assis sur un trône et présente une tige fleurie à la Vierge. Deux rameaux émergent du nimbe de Marie et encadrent l'Enfant en buste. Les lettres « MARIA », inscrites verticalement, se

[3] Atelier ARCOA, 2009, p. 5.
[4] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 42.
[5] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 42.
[6] FAVREAU, 1988, p. 41.

détachent du fond blanc à droite de la Vierge. L'Enfant se détache d'un segment de ciel avec de sept colombes, dont le saint Esprit, qui illustrent un passage tiré d'Isaïe (II, 1) : « Cieux, répandez votre rosée, faites pleuvoir le juste et que la terre s'ouvre et fasse germer le Sauveur »[7]. Ce motif évoque la sculpture du portail de l'église Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (fig. 5).

Paul Deschamps et Marc Thibout[8], Robert Favreau[9] et Bérénice Terrier-Fourmy[10] pensent qu'une Annonciation et une Visitation devaient faire suite, mais auraient été détruites lors de la construction de la nef. Mais l'homogénéité technique et stylistique entre la compagne picturale sur les murs de la rotonde et celle de l'arc triomphal incite à penser qu'il pourrait s'agir d'un seul et même décor impliquant l'absence prévue de ces deux scènes. La Nativité fait suite à la filiation du Christ (fig. 6). La tête de la Vierge allongée dans une triple mandorle jaune et blanche s'appuie sur un coussin rouge et un drap rouge à galon jaune la recouvre. De l'index gauche, elle désigne l'Enfant accompagné de l'âne et du bœuf penchés sur son berceau. Une disposition analogue des animaux se trouve dans la Nativité peinte dans l'église de Tavant (fig. 6). Joseph, pensif et assis au pied du lit, pose sa main contre sa joue dans un geste qui rappelle la peinture de Saint-Martin-de-Fenollar (XIIe siècle), de Brinay (XIIe siècle), de Saint-Jacques-des-Guéret (quatrième quart du XIIe siècle) ou encore la sculpture du portail nord de Vézelay (première moitié du XIIe siècle, fig. 7).

La scène suivante se consacre à la Présentation au Temple (fig. 8). Joseph portait deux colombes disparues, qui se voyaient autrefois sur le relevé de Savinien Petit, en signe d'offrande sur ses mains voilées. Ce geste se retrouve sur la peinture de Brinay (fig. 8). Joseph se tient derrière la Vierge présentant l'Enfant au vieillard Siméon qui le reçoit sur ses mains également voilées. L'Enfant tient une tige végétale presque disparue entre le pouce et l'index de sa main gauche. De l'autre, il esquisse un geste d'allocution vers Siméon, l'index et le majeur levé. Derrière, une nappe blanche recouvre l'autel maçonné. La scène s'inscrit dans une architecture évoquant le Temple et en arrière-plan les bâtiments rappellent la ville de Jérusalem.

Puis, Jean observe la scène en tenant contre lui un livre, tête penchée en signe de lamentation pendant que Nicodème enlève le clou, qui n'est plus visible, planté dans le bras gauche du Christ à l'aide d'une tenaille (fig. 9). Joseph d'Arimathie soutient le corps inanimé du Christ au

[7] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 95.
[8] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 43.
[9] FAVREAU, 1988, p. 43.
[10] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 95.

niveau des hanches, visage plaqué contre le buste du défunt. Seul l'Évangile de Jean (XIX, 38-40) mentionne le rôle de Nicodème et de Joseph d'Arimathie dans la Descente de croix. Marie pose sa joue contre le bras droit de son fils en signe d'affliction et lui tient la main avec tendresse. La disposition de la scène répond à une formule byzantine que l'on trouve par exemple dans le manuscrit grec de Florence (V-B 201) : Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ pendant que Nicodème arrache le clou de la main gauche, tandis que la Vierge saisit de ses mains voilées le bras droit, déjà détaché, et l'approche de sa bouche. Jean se tient immobile, mais au Liget il ne porte pas sa main à son visage pour exprimer sa douleur. Ce modèle byzantin se diffuse dans le sud-ouest de la France et dans le nord de l'Espagne au cours du XIIe siècle[11], pour ne citer que ces exemples : la peinture de Saint-Savin (quatrième quart du XIe siècle, fig. 9)[12], le chapiteau de la Daurade (en 1115-1125)[13], la châsse de Lorraine (vers 1130)[14], le tympan de San Isidoro de Léon (vers 1130)[15], la sculpture de Saint-Hilaire de Foussais (vers 1180)[16], ou encore les peintures de Nohant-Vic (première moitié du XIIe siècle)[17] et celles de l'église Saint-Pierre de Varennes-Bourreau (entre 1130 et 1160-1170), excepté la figuration des allégories de la lune et du soleil que l'on retrouve sur la Crucifixion d'Allouis dans le Berry (fig. 10). L'inscription « IO » en blanc se détache du fond vert à gauche de la tête de Joseph d'Arimathie. Le relevé de Savinien Petit indique plusieurs inscriptions disparues : « NICODEM » à droite au-dessus de la tête de Nicodème et « S IOH » écrit verticalement à côté de Jean.

L'ange de la Résurrection désigne de sa main droite la lampe aux Saintes Femmes et de la gauche leur adresse un geste de parole ou leur désigne le tombeau ouvert (fig. 11). Selon le relevé de Savinien Petit, la première tenait un vase pour embaumer le corps. Elle se penche au-dessus du tombeau et le montre aux deux autres qui se recueillent derrière elle. L'ange assis sur le tombeau, la lampe au centre de la scène et les gestes et postures des protagonistes sont comparables à la peinture de l'église de Lugaut (première moitié du XIIIe siècle, fig. 11). En blanc sur fond rouge, les lettres restantes « DNI » de l'inscription « SEPVLCRVM DNI » accompagnent l'ange. Des inscriptions disparues, mais que Savinien Petit a recopié identifiaient

[11] NAGATSUKA, 1979, p. 39.
[12] Descente de croix, paroi orientale de la tribune, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne).
[13] Descente de croix, chapiteau, ancien cloître de Notre-Dame de la Daurade, n° 461, musée des Augustins, Toulouse (Haute-Garonne).
[14] Descente de croix, « châsse de Lorraine », bronze, Victoria and Albert Museum, Londres.
[15] Descente de croix, bas-relief du tympan de la porte du Pardon, église San Isidoro, Léon.
[16] Descente de croix, bas-relief de la façade, sculpté par Giroud Audebert de Saint-Jean-d'Angély, église Saint-Hilaire, Foussais (Vendée).
[17] Descente de croix, mur oriental de la nef, église Saint-Martin, Nohant-Vic (Indre).

les Saintes Femmes : « MARIA MAGDALEN » surmontait la tête de la première femme, puis « MARIA IACOBI » pour la deuxième et enfin « MARIA SALOMÉ » entre la tête de la troisième et le chapiteau (fig. 11).

Le cycle de ce registre s'achève avec la Dormition de la Vierge qui fait pendant à la Nativité peinte en face. La Vierge est allongée dans les deux scènes, mais le lit richement brodé de la Dormition remplace le lit plus simple de la Nativité (fig. 6, 12). Le lit de la Dormition évoque la fin de la vie terrestre de la Vierge. Son âme est figurée sous les traits d'une femme nue aux longs cheveux blonds. Les mains voilées du Christ l'élèvent vers deux anges qui émergent d'une nuée. Les apôtres se pressent de part et d'autre du lit : quatre d'entre eux tiennent un livre, les autres inclinent leurs têtes en signe d'affliction et esquisse des gestes de paroles et d'apaisement. Enfin, un des personnages se penche au-dessus des pieds de la Vierge, livre ouvert et main avec l'index et le majeur tendu comme s'il lui lisait une prière. Au centre, un cierge, allumé sur les relevés anciens, se détache du fond rouge. Des inscriptions rouges sur fond blanc identifient les apôtres : à droite du Christ se trouvent Pierre, Jacques, Barthélemy, Matthieu, Simon et Jude et à gauche André, Philippe, Thomas et Jean penché sur le corps de la Vierge.

Le registre médian est consacré à la Vierge. Toutefois, les scènes de la Déposition de croix et de la Résurrection mettent l'accent sur le sacrifice du Sauveur. Les deux scènes de la Passion et de la Résurrection occupent, comme le fait justement remarquer Robert Favreau[18], la place centrale de l'édifice puisque l'on y entrait par la porte sud. Les proximités formelles dans les gestes et les positions avec plusieurs ensembles peints et sculptés du XIe au début du XIIIe siècle montrent que ces peintures reprennent des codes iconographiques fréquents.

Des fragments de peintures subsistent sur l'intrados de l'arc séparant la rotonde de la nef (fig. 13). Un personnage, qui se détache d'un fond vert, se tient debout en portant la main devant sa poitrine au nord. Dans un souci de symétrie, un deuxième personnage, dont seul le bas de la tunique est visible, lui fait face au sud et se détache également d'un fond vert. Au-dessus, au nord, un ange porte une mandorle avec l'agneau qui émerge d'une nuée. Un autre ange, disparu, devait compléter la symétrie.

Un personnage très lacunaire, peut-être un saint ou un ange se tient en pied sur le mur occidental au nord de l'ouverture de la nef (fig. 14). Sa main gauche est levée et semble tendre vers la

[18] FAVREAU, 1988, p. 44.

scène suivante, l'autre main repose sur sa cuisse. Un autre personnage devait lui faire pendant au sud, tous deux encadrant l'entrée de la nef.

Un ensemble hagiographique est constitué d'un saint en pied qui se tient dans chaque ébrasement des baies. Robert Favreau propose de reconnaître saint Eustache dans l'ébrasement gauche de la fenêtre nord-ouest, car les lettres « ACIUS » apparaissent sur le relevé de Savinien Petit, compatible avec « EUSTACIUS » (fig. 15)[19]. En face, le relevé de Savinien Petit avec « […] AV[…IVS] » permet d'identifier, sans certitude, saint Maurice (fig. 15). Puis dans la baie nord, dans l'ébrasement gauche un saint tient un bâton, le personnage en face a disparu. Dans la baie suivante, saint Brice, identifié par l'inscription « […] RICIVS », tonsuré tient sa crosse dans la main gauche et bénit de la droite (fig. 16). Saint Denis lui fait pendant dans l'ébrasement droit (fig. 16). Il tient également une crosse et esquisse un geste d'allocution. Une croix inscrite dans un cercle orne le centre de son *pallium*. Le relevé de Savinien Petit indique que les lettres « DI […] » accompagnaient le saint. Les ébrasements de baie face à la nef ont été repercés ce qui a entraîné la perte des corps des deux saints (fig. 17). Ce remaniement de la baie, unique dans la rotonde, a dû être réalisé lors de la construction de la nef en face pour individualiser la baie et souligner l'axe est-ouest. Deux têtes de saints s'affrontent sur l'intrados : à gauche saint Paul ou saint Jean-Baptiste avec les cheveux hirsutes et à droite saint Pierre tonsuré reconnaissable par la clef qu'il tient entre deux doigts. Une colombe inscrite dans une mandorle sépare les deux saints.

Saint Nicolas, nimbé et tonsuré, se tient debout dans l'ébrasement gauche de la baie suivante. Il porte une crosse et est vêtu d'un pallium orné d'une croix (fig. 18). Il bénit de la main droite. L'inscription « S NICOLAVS » sur le relevé de Savinien Petit permet de l'identifier (fig. 18).

En face, la mention « S YLARIUS » du relevé identifie saint Hilaire qui présente des attributs similaires (fig. 18). Puis un Christ très restauré est peint sur le tympan de la porte sud (fig. 19). Saint Benoît se tient dans l'ébrasement droit de la baie suivante au sud-ouest (fig. 20). Comme les autres saints, il porte le pallium, tient une crosse, cette fois-ci accompagnée d'un livre et esquisse un geste de parole de la main droite. La mention « S BENEDICTVS » l'identifie. En face, les lettres « S. EGIDIUS » sont écrites à côté de la tête de saint Gilles qui porte des attributs identiques (fig. 20). Enfin, dans la dernière baie au sud, saint Laurent tonsuré aux vêtements décoré de croix tient une crosse ou un bâton ainsi qu'un livre richement orné fait face à un saint

[19] FAVREAU, 1988, p. 46.

Étienne lacunaire identifiable par l'inscription « S. STE […] » (fig. 21). Robert Favreau souligne que les saints sont ordonnés hiérarchiquement autour de la baie orientale : les apôtres Pierre et Paul, puis les saints évêques Nicolas, Hilaire, Denis et Brice, suivi des saints abbés Benoît et Gilles et enfin les martyrs Laurent, Étienne, Maurice et Eustache[20].

Une frise constituée d'un prophète en buste, qui alterne avec une ou deux doubles grecques, décore le registre supérieur situé au-dessus des baies. Ce registre n'est conservé qu'après la baie orientale, au-dessus des Saintes Femmes au tombeau, jusqu'à la baie sud-ouest, au-dessus de l'Arbre de Jessé. Chaque prophète est nimbé et tient un phylactère. Le premier, à l'est, pourrait être le roi psalmiste David, car il porte une couronne et tient l'inscription « LAPIDEM LAPID QEM REPROBAVERVNT » (psaume 128, verset 22, fig. 22). Le suivant tient un phylactère avec « POSVIT ME QVSSI SI » (Lamentations de Jérémie III, 2) et à gauche de ta tête l'inscription « OSEE » permettait de l'identifier sur le relevé de Savinien Petit (fig. 23). Un prophète identifié par « ANN » exhibe un rouleau avec « ECCE POSITVS ET IC IN RVINAM ET. » et le dernier que les lettres blanches identifient comme « [HA]BRAAM » est accompagné du texte « IN SEMINE TVO BENEDIC[ENT] » (fig. 24).

Au-dessus d'Osée, à la base de la coupole, les noms « FILADELPH […] M » et « LAODICIAM » sont surmontés d'architectures et de deux personnages en buste dont l'un tient un instrument de musique (fig. 24). Ces inscriptions évoquent les dernières nommées des sept Églises d'Asie citées dans l'Apocalypse de Jean[21].

Comme le conclut Robert Favreau, les inscriptions commentent le programme marial développé dans la rotonde. La Passion et la Résurrection évoquent la rotonde du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Au-dessus, les prophètes de l'Ancien Testament annoncent les scènes du Nouveau Testament selon une formule couramment usitée au XIIe siècle. Les saints des ébrasements guident vers l'Apocalypse peinte sur la voûte[22]. La baie orientale, qui se distingue par la représentation de la colombe sur l'intrados de l'ouverture, surmontait certainement l'autel.

Voichita Munteanu sépare le programme en trois parties : six panneaux du Nouveau Testament disposés entre les baies, les bustes des prophètes ainsi que les dix portraits de saints dans

[20] FAVREAU, 1988, p. 46.
[21] FAVREAU, 1988, p. 42.
[22] FAVREAU, 1988, p. 47.

l'ébrasement des baies[23]. Les images regroupées autour de la baie orientale peuvent être comparées au programme d'une abside en raison de leur emplacement privilégié et des thèmes abordés : la Déposition, les trois Marie au Tombeau et dans la baie les deux saints Titulaires avec la Colombe de l'Esprit saint. Puis, les représentations de la mort et de la résurrection sont juxtaposées dans une antithèse de part et d'autre de cette baie selon un l'axe est-ouest. Ainsi, la joie de la Résurrection succède à la tristesse de la Passion. L'analogie la plus proche de cette occurrence apparaît dans le drame liturgique du dimanche de Pâques lorsque, dans un changement soudain de la tristesse de la semaine Pascale, la congrégation participe à la gaieté de la Résurrection. Reliés à ce groupe central d'images, les panneaux restants forment ensemble un dialogue sur différents aspects du thème de la résurrection.

TECHNIQUE

Les pierres calcaires de moyen appareil sont piquetées pour recevoir un mortier (*arriccio*) de chaux et de sable de granulométrie moyenne appliqué en une couche assez fine recouverte d'un enduit de finition (*intonaco*) de même composition avec une granulométrie plus fine, appliqué selon la même épaisseur que l'*arriccio*, mais soigneusement lissé.

La structure de la peinture et le travail en joints verticaux et en *pontate* indiquent que les premières étapes de la mise en couleur ont été réalisées sur l'enduit encore frais (fig. 25, 26, 27, 28). En revanche, la disparition de nombreux rehauts noirs indique que la peinture est réalisée selon une technique mixte (fig. 29).

Sur les murs, les raccords d'enduit horizontaux correspondent à une configuration décorative : c'est-à-dire à une scène comme la Déposition de la croix, les Saintes Femmes au tombeau, la Dormition et l'Arbre de Jessé ou à un registre d'encadrement comme celui des grecques (fig. 27, 28). Ainsi, les différents registres peints sont séparés par des raccords horizontaux : les scènes de la coupole, les encadrements composés des grecques et des cartouches, les scènes historiées du registre médian et probablement les tentures disparues en partie basse. Les limites verticales des plages d'enduit des scènes narratives du registre médian sont assurées par les arêtes des ébrasements des baies. Toutefois, ces raccords sont assez discrets et les nombreuses lacunes d'enduit ne permettent pas d'observer avec certitude la superposition des plages d'enduit pour déterminer leur ordre de pose. Il semblerait que les enduits aient été appliqués de haut en bas. Le raccord vertical proche de la main du personnage peint sur le mur, à proximité

[23] MUNTEANU, 1997, p. 27-28.

de l'arc, indique que les plages d'enduit ont été posées de la droite vers la gauche, à l'inverse du sens de lecture (fig. 25).

Concernant les baies, un raccord d'enduit horizontal peut couper un personnage comme le saint Maurice alors que ce raccord ne semble pas être présent sur saint Eustache peint en face (fig. 26). On aurait donc entièrement enduit la plage du saint Eustache et une partie du saint Maurice, avant de poser un deuxième enduit pour achever la partie inférieure de saint Maurice. Il est aussi possible qu'un autre raccord d'enduit ait disparu. La surface 1 est recouverte par l'enduit de la surface 2, ce qui signifie que les enduits étaient posés de haut en bas.

Le cordeau sert à délimiter les bandes du fond et les éléments verticaux des encadrements (fig. 30). Les nimbes paraissent avoir été tracés à main levée probablement pour compenser la courbure des murs de la rotonde. Enfin, pour les carnations, qui ont été mieux conservées que les autres aplats, les traces de pinceaux indiquent que le peintre détoure le visage puis le remplit avec de rapides coups de pinceaux, ce qui est une pratique assez habituelle en peinture romane (fig. 29).

La palette chromatique, assez riche, se compose de nombreux camaïeux de bleu, vert, rouge et jaune, ainsi que du blanc et du noir. Le peintre réserve le bleu au sacré : le nimbe de la Vierge (Dormition), les plis et nimbe du Christ (Dormition), le fond de la Résurrection et la nuée de laquelle émergent les colombes (Arbre de Jessé). Son application en petites touches et superposée à une autre couleur (vert ou blanc) permet d'envisager l'emploi du lapis-lazuli. Les autres pigments semblent être naturels : ocres et terres vertes. Les couleurs sont appliquées en juxtaposition et superposition.

Le peintre commence par placer les grands axes de son décor tels que les séparations des différents registres et les frises de grecques au cordeau et le dessin préparatoire des éléments figuratifs en rouge orangé clair (fig. 31 : étape 1). Les fonds sont ensuite colorés en rouge, jaune, vert et blanc puis les encadrements délimités par des bandes rouges et jaunes le long des baies. Le peintre colore les carnations puis les aplats des cheveux, étoffes, nimbes et objets en commençant pas le blanc puis le bleu et le jaune suivi du rouge et du rose en terminant par le vert (fig. 31 : étapes 2 et 3). Les carnations peuvent servir de sous-couche pour les cheveux et barbes, notamment pour le vert. La composition est rehaussée de rouge puis de vert uniquement sur les carnations selon le principe du pseudo-*verdaccio* (fig. 31 : étapes 4 et 5). Les rehauts jaunes puis bleus complètent l'ensemble. Enfin, le peintre appose les rehauts noirs, peu

conservés, dont il reste les négatifs à l'emplacement des pupilles puis les lumières en blanc (fig. 31 : étape 5).

STYLE

Encadrement

Le motif d'encadrement le plus utilisé dans la chapelle est la double bande jaune et rouge semée de perles blanches pour séparer le sous-bassement du cycle marial et ce registre avec la frise des prophètes. Il divise également le saint en pied de l'ange peint sur l'intrados de l'arc triomphal de la nef. Cet encadrement court le long des baies et encadre les saints dans les ébrasements. Il souligne également les intrados de l'arc triomphal et de la porte sud. Le peintre mobilise presque l'ensemble de la palette pour colorer les doubles grecques du troisième registre. Le rouge, bleu et vert participent à la création de profondeur tandis que le jaune et le vert émeraude soulignent les parties saillantes. Les phylactères des prophètes s'inscrivent sur le bandeau inférieur blanc et franchissent leur cadre selon une formule fréquemment utilisée dans la peinture romane.

Des rinceaux rouges à baies noires, très restaurés, décorent l'intrados de la porte sud. Ils se détachent d'un fond sombre. Les feuilles s'enroulent sur elles-mêmes tandis que les tiges parcourent l'intrados en zigzag.

Composition

La composition reprend les codes des cycles peints romans avec un soubassement constitué d'une tenture comme dans la crypte de Tavant et de Saint-Savin, dans l'église de Lavardin ou à Nohan-Vic, surmonté d'un cycle historié et d'une frise décorative. Le cycle se divise en panneaux. Chaque scène s'organise autour d'un élément central : le Christ ou la lampe pour la Résurrection.

Fond de scène

Les figures se détachent d'un fond de trois à quatre bandes rouge, blanc, vert et bleu ou vert, jaune et blanc pour le cycle hagiographique des baies.

Drapés

Le peintre utilise une palette de plis stéréotypés sur l'ensemble du cycle. Une impression de rigidité se dégage de l'ensemble avec des plis stylisés plaqués sur l'anatomie sans véritable recherche de vraisemblance. Les pans des manches évasées tombent droit et avec raideur. Des traits colorés rehaussent les voiles des Saintes femmes et soulignent la manière de draper le voile autour de la tête et des épaules (fig. 32). Le pan du voile retombe en queue d'aronde soulignée par un rehaut blanc identique à celui du personnage en pied de l'intrados de l'arc de la nef (fig. 32). Le peintre souligne l'anatomie des cuisses qu'il modèle à l'aide de griffes superposées. Des plis en éventail animent le bas des tuniques. L'étoffe qui couvre la Vierge de la Dormition est animée de plis en V qui se retrouvent entre les jambes des personnages ainsi que sur ceux de l'intrados de l'arc de la nef (fig. 6, 12).

Corps

Les amples vêtements dissimulent les silhouettes. Le peintre prend soin de dessiner la poitrine de la Vierge de la Nativité à l'aide de deux demi-cercles en rouge, qui au lieu d'apporter du relief, renforce la planéité de la peinture (fig. 6). Contrairement aux étoffes modelées de rouge, jaune et vert, les traits des carnations sont dessinés à l'aide de rehauts verts. Le Christ mort se caractérise par des bras fins et allongés reliés à un buste proportionné (fig. 9). À nouveau, le peintre trace deux demi-cercles pour dessiner la poitrine sur l'âme de la Vierge, marquée par deux tourbillons blancs. Le muscle allongé de ses avant-bras est souligné de vert. Le ventre arrondi est marqué par des rehauts blancs.

Les mains sont allongées (fig. 33). À l'intérieur de la paume, le peintre dessine en vert le pli du pouce et souligne l'éminence hypothénar de blanc. Lorsque la main est pliée, par exemple lorsqu'elle bénit ou tient un objet, un trait vert marque le sillon longitudinal qui isole l'éminence hypothénar rehaussée de blanc. Certains saints ont conservé le dessin des phalanges en vert. Dans l'ensemble, les rehauts blancs sont appliqués sur les parties bombées de la main et les creux ombrés à l'aide d'un rehaut rouge assez clair. Aux rehauts précédemment cités, le peintre ajoute en vert sur le prophète Abraham deux traits perpendiculaires au poignet pour dessiner l'intérieur du bras (fig. 33).

Visages

L'état de conservation des visages est assez aléatoire. Dans l'ensemble, ceux des ébrasements des baies ont conservé leurs rehauts tandis qu'ils sont plus effacés pour ceux des murs de la rotonde. Les visages sont particulièrement travaillés, détaillés et sont modelés à l'aide de trois couleurs : le vert pour dessiner les traits, le rouge clair pour créer les ombres et enfin le blanc pour souligner les parties bombées. Ils reprennent des motifs courants de la peinture romane comme les grands yeux en amande, le nez droit, l'épais rehaut blanc sur l'arête du nez et la narine ainsi que les lèvres charnues. D'autres formes sont plus rares comme l'emploi des pommettes rouge clair, les perles blanches sur le menton, ou encore les deux manières de traiter les cheveux : soit séparés par une raie ou alors qui reviennent sur le front en vagues (fig. 29, 34). Les vigoureux rehauts colorés des visages tranchent nettement entre eux et ressortent sur le beige des carnations. La spécificité de l'atelier du Liget réside dans le traitement des yeux hérissés de courts rehauts verts comme bordés d'épais cils verts en partie inférieure (fig. 35). Les yeux paraissent aveugles à cause de la disparition des pupilles, que l'on distingue parfois sur les relevés anciens. Au-dessus, les sourcils arqués rebiquent au niveau du nez pour former l'amorce d'un cercle. Des rehauts verts soulignent les plis du front par deux vagues. Le rouge colore la pulpe des lèvres. Le sillon labio-nasal est très marqué et bordé de blanc. Un rehaut vert sépare la lèvre supérieure de l'inférieure.

Les visages des personnages importants sont plus travaillés que les autres : le Christ se caractérise par deux perles encadrant un demi-cercle vert qui dessine le menton, ombré d'un rehaut rouge puis illuminé de blanc (fig. 36). Le visage de la Vierge reprend ces deux perles, les yeux fermés se terminent par deux cils à leurs extrémités (fig. 36). Dans l'ébrasement, le cou de saint Étienne se caractérise par des traits parallèles à la mâchoire de part et d'autre du cou comme pour les autres personnages, séparé par deux épais demi-cercles blancs affrontés qui ont certainement disparu sur les autres personnages. Dans l'ensemble, les visages des personnages secondaires et ceux des saints paraissent assez stéréotypés, mais ils sont individualisés par un nez aquilin ou droit, différents degrés de pilosités faciales (imberbe, moustache courte, moustache, barbes), de différentes couleurs comme les cheveux qui retombent sur le front ou sont divisés par une raie et animés rehauts verts ou rouges qui dessinent des mèches lisses.

Épigraphie

Les lettres sont tracées avec régularité avec peu d'onciale et de ponctuation. S'ajoute une importante proportion de C carrés.

Comparaisons

Les peintres du Liget utilisent plusieurs conventions romanes dans le choix des encadrements. Concernant les grecques, un des deux bras se poursuit en haut et en bas en un bandeau blanc selon un procédé utilisé dans l'église paroissiale Notre-Dame-de — l'Assomption à Pouzauges, vers 1210-1225 (fig. 37). En revanche, ce sont des prophètes qui habitent les grecques, plutôt que des animaux comme au baptistère Saint-Jean à Poitiers (XIIe siècle) ou dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (milieu du XIe siècle, fig. 37). L'emploi de tiges végétalisées est courant, par exemple dans le chœur de l'église de Tavant, mais la singularité des rinceaux du Liget réside dans l'angulosité des tiges (fig. 38).

Le renflement de tissu au niveau du ventre, qui cintre la taille de Nicodème, est similaire à ceux de la nef de Saint-Savin. De même, la manière de dessiner le contour des cuisses et de les modeler à l'aide de griffes se retrouve à Saint-Savin (fig. 39). Aussi, les plis en éventail évoquent les peintures de Nohant-Vic (fig. 10a, 39c).

Concernant les corps, le traitement du buste de l'âme de la Vierge rappelle celui du Sagittaire de la deuxième campagne de Pouzauges (fig. 40). L'un des saints de la Dormition conserve plusieurs traits rouge clair parallèles à la paume pour en souligner le creux comme pour les peintures des églises de Brinay, de Poncé-sur-le-Loir, de Montoire, de Nohant-Vic, de Saint-Savin ou de Chalivoy-Milon, pour ne citer que ces exemples (fig. 35). Sur le visage du Christ et de certains prophètes, les perles blanches sur le menton rappellent le Christ en majesté de Parçay-Meslay (campagne 2). Enfin, les mèches de cheveux qui reviennent sur le front en vagues peuvent être rapprochées des peintures d'Oizé (fig. 34).

Datation

Bruno Dufaÿ signale que ces peintures ont probablement été réalisées avant que la communauté ne soit rattachée à l'ordre des Chartreux par Henri II vers 1178, car l'ordre interdit la pratique du décor[24]. Robert Favreau propose une datation de l'épigraphie du milieu et éventuellement la

[24] Dufaÿ, 2014, p. 10.

seconde moitié du XIIe siècle[25]. Bérénice Terrier-Fourmy situe l'exécution de cette campagne à la fin du XIIe siècle en s'appuyant sur des comparaisons iconographiques avec l'ensemble de Saint-Jacques-des-Guérets et stylistiques avec les peintures de Poncé[26].

La date de construction de la chapelle du Liget au début du XIIe siècle et le rattachement de l'ordre aux chartreux vers 1178, qui interdit la pratique du décor peint, dans le deuxième quart du siècle fournissent une fourchette chronologique déjà assez réduite concernant la réalisation des peintures. Les comparaisons iconographiques avec d'autres ensembles peints et sculptés, ainsi que l'épigraphie, permettent de situer cette campagne entre le milieu et la deuxième moitié du XIIe siècle. Les encadrements, les architectures peintes et les fonds à bandes correspondent à ceux des peintures romanes tout comme le traitement des visages, des corps et de la plicature. Si les postures des personnages sont souples, la plicature demeure empreinte de rigidité, particulièrement pour les plis en V emboîtés sur la couverture de la Vierge de la Dormition, ce qui incite à ne pas s'avancer la datation dans le XIIIe siècle. Les comparaisons avec des ensembles du XIIe siècle et le traitement des pommettes en glacis plutôt qu'en aplat tranché incitent à attribuer cette peinture à la deuxième moitié du XIIe siècle, plus précisément entre 1150 et 1178. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque et du pseudo-*verdaccio* ne s'oppose pas à cette datation.

[25] DUFAŸ, 2014, p. 47.
[26] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 98.

Figures



Fig. 1 : Photographie de la chapelle du Liget, extérieur, vue du sud-ouest

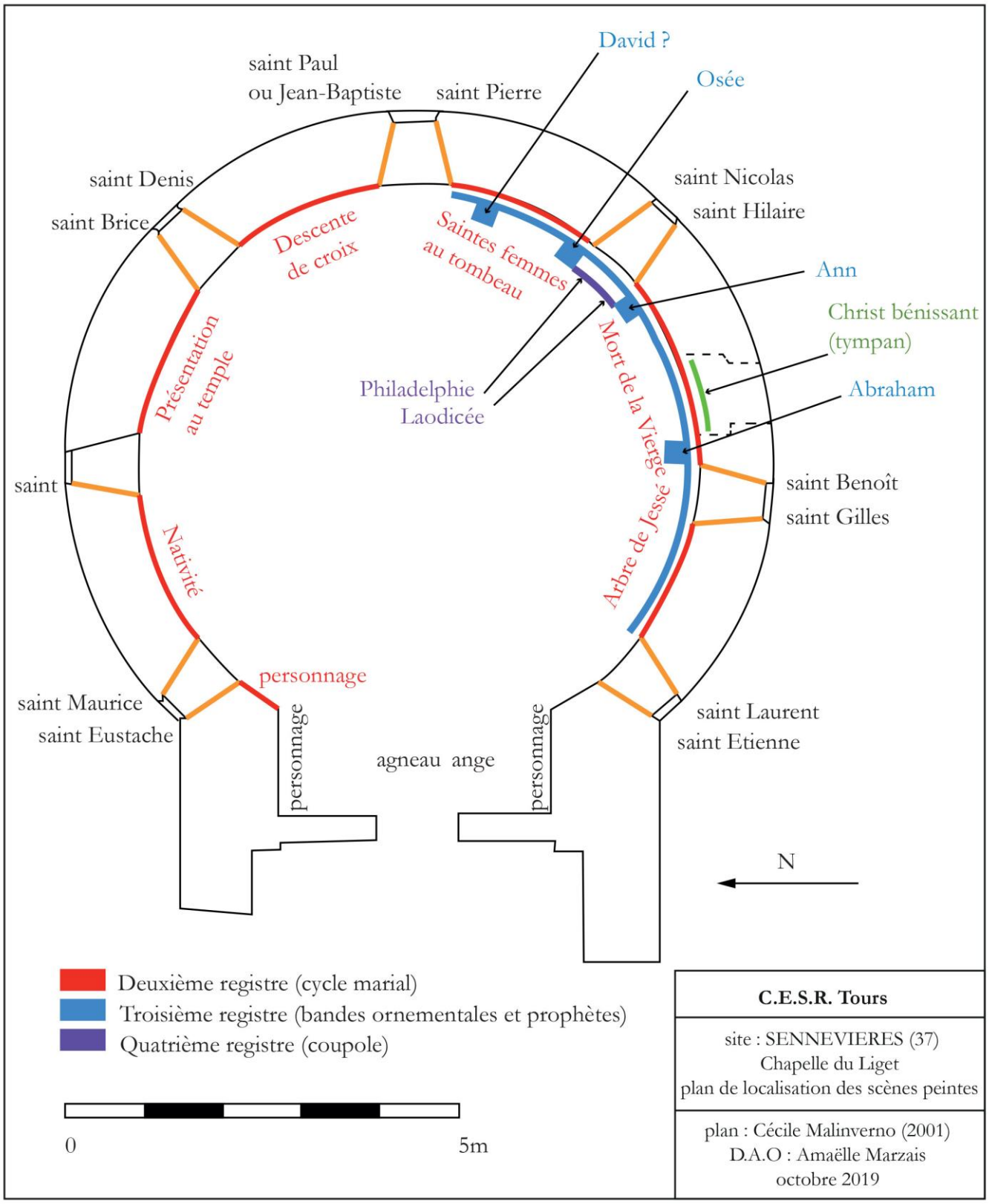


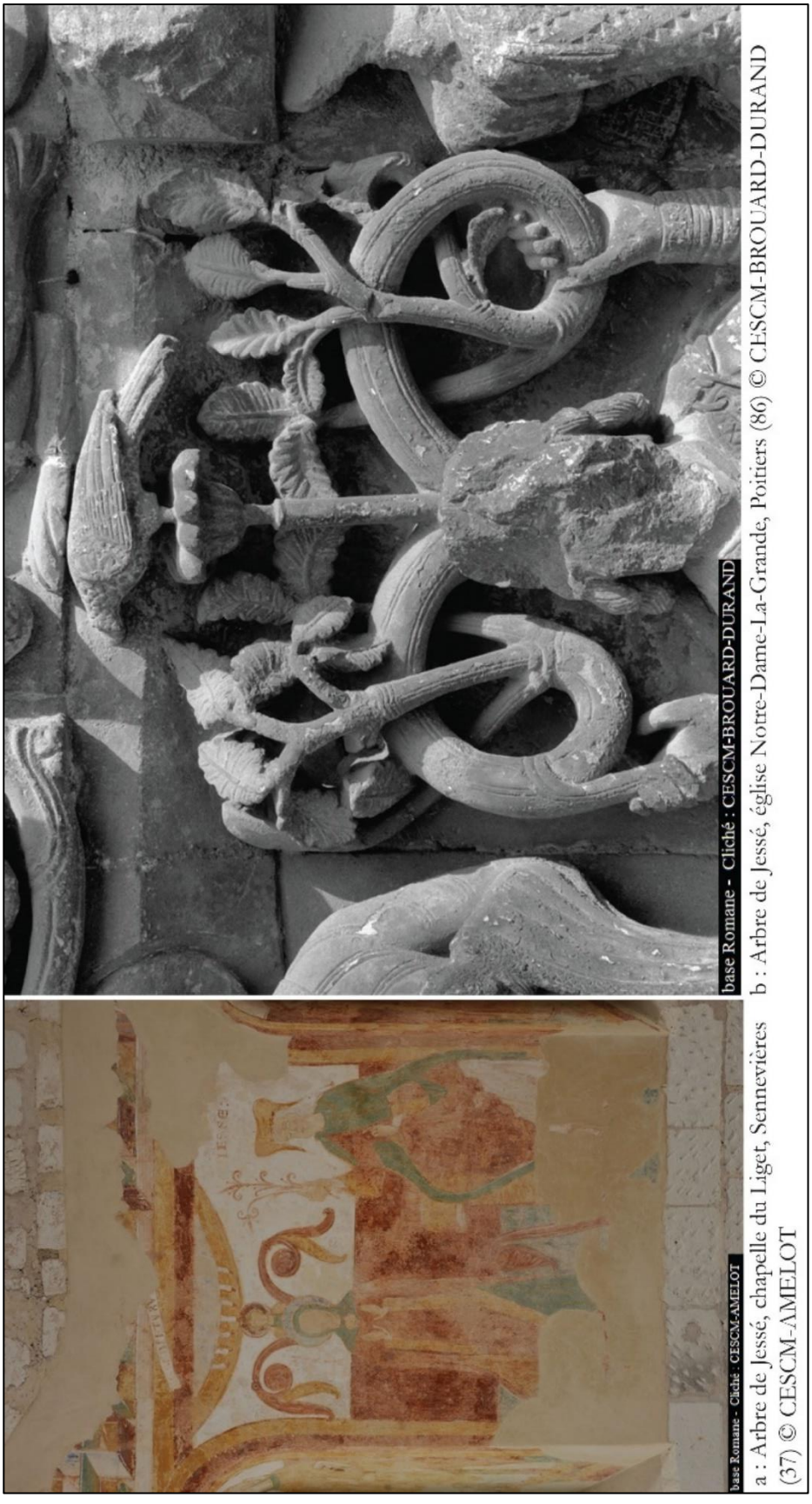
Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 3 : Photographie des vestiges de la peinture du soubassement



Fig. 4 : Photographies générales de l'intérieur de la chapelle © CESCM



a : Arbre de Jessé, chapelle du Liget, Sennevières (37) © CESCM-AMELOT

b : Arbre de Jessé, église Notre-Dame-La-Grande, Poitiers (86) © CESCM-BROUARD-DURAND

Fig. 5 : Planche comparative de l'Arbre de Jessé

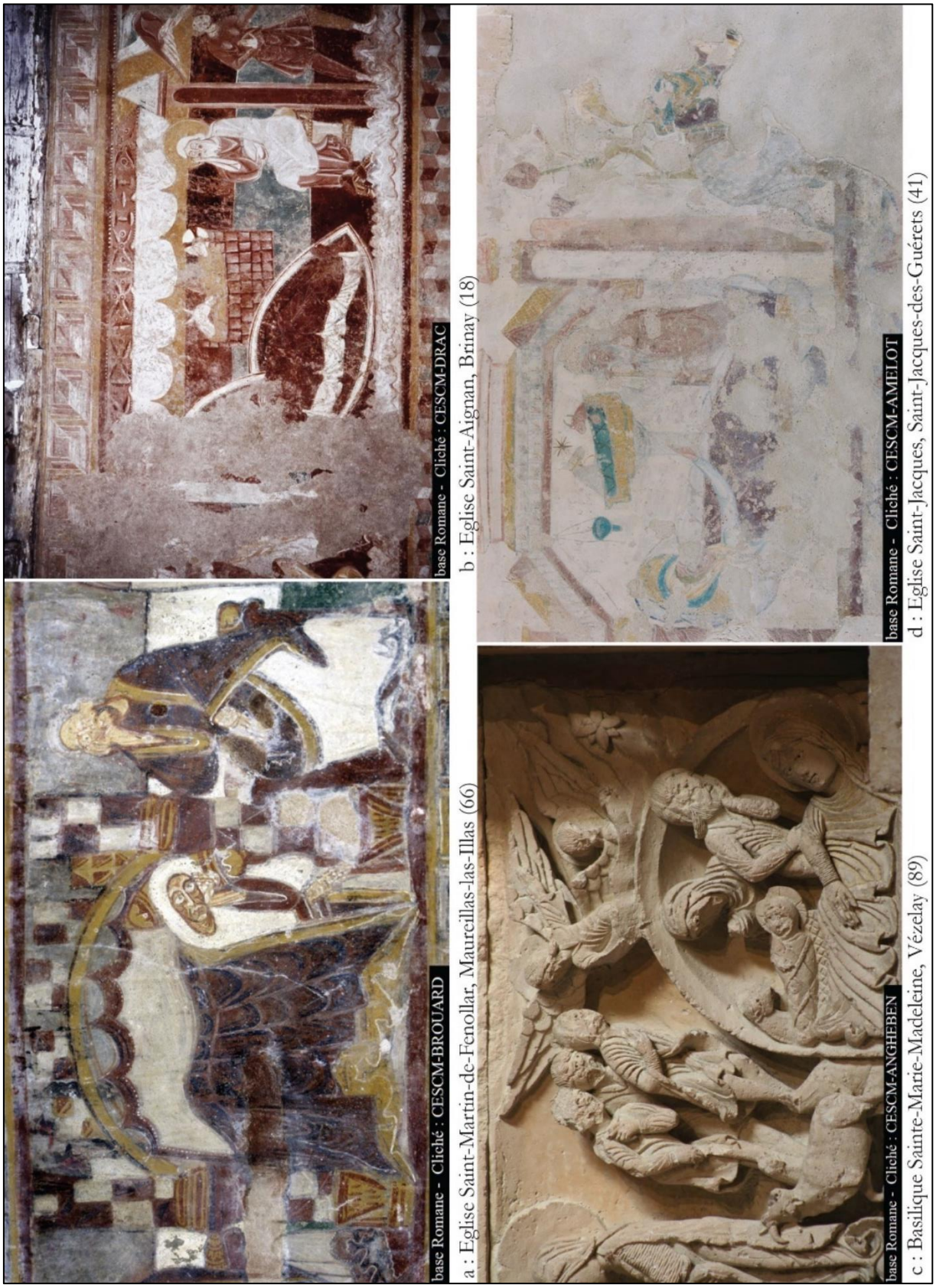


a : Nativité, chapelle du Liget, Sennevières (37)
© CESCM-AMELOT



b : Nativité, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

Fig. 6 : Planche comparative de la Nativité



a : Eglise Saint-Martin-de-Fenollar, Maureillas-las-Illas (66)
b : Eglise Saint-Aignan, Brinay (18)
c : Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay (89)
d : Eglise Saint-Jacques, Saint-Jacques-des-Guérets (41)

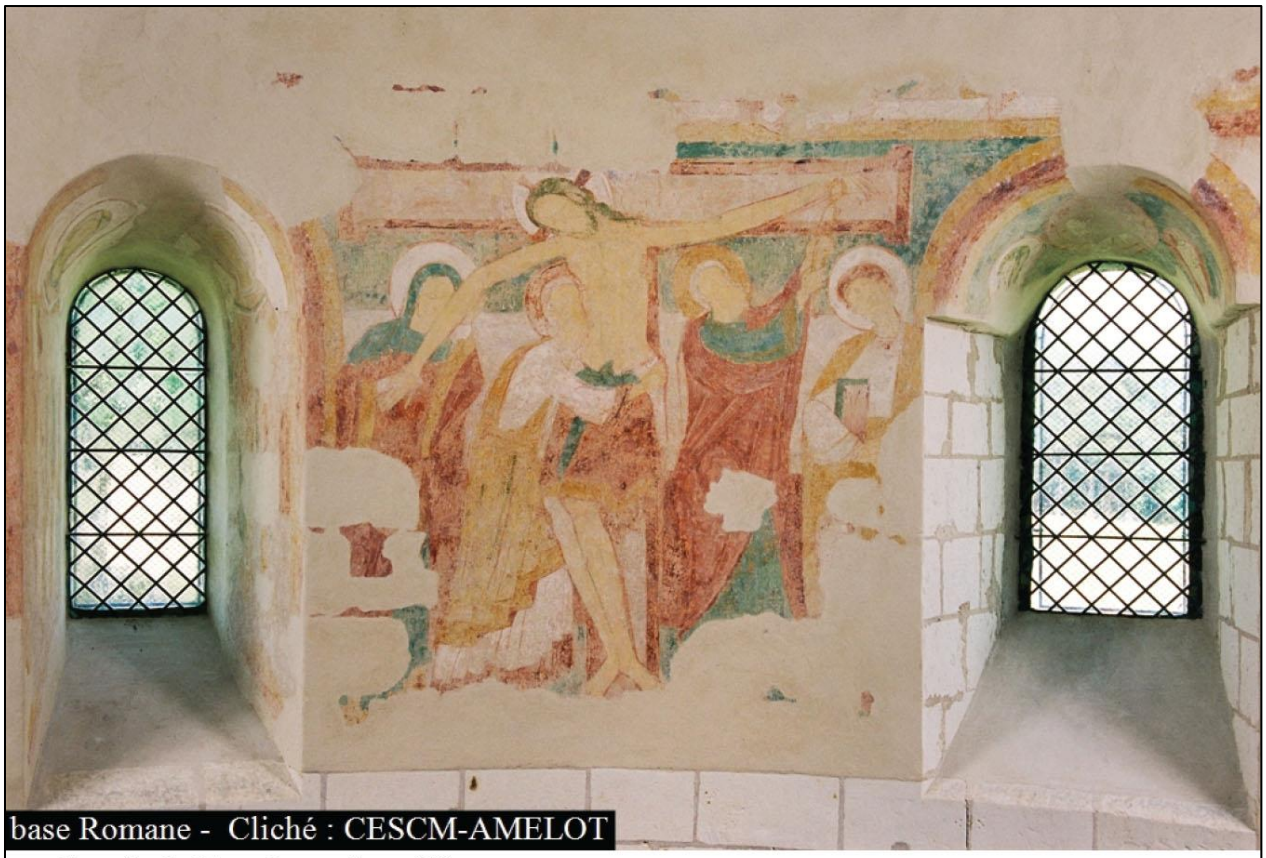
Fig. 7 : Planche comparative des attitudes de Joseph dans la Nativité



a : Chapelle du Liget, Sennevières (37)

b : Eglise Saint-Aignan, Brinay (18)

Fig. 8 : Planche comparative de la Présentation au Temple



a : Chapelle du Liget, Sennevières (37)



b : Abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)

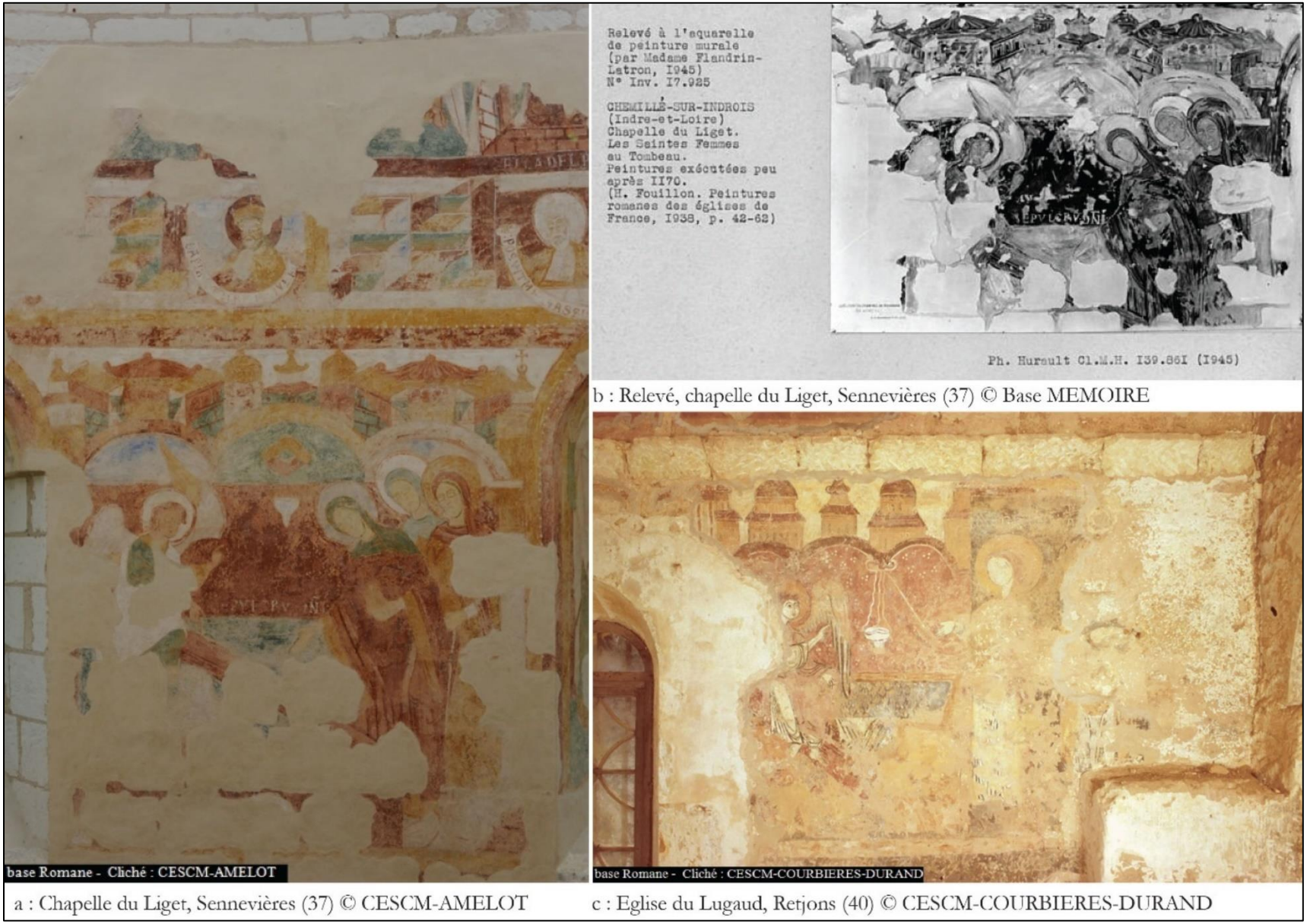
Fig. 9 : Planche comparative de la Descente de croix (1/2)



a : Eglise Saint-Martin de Vic, Nohant-Vic (36)

b : Eglise Saint-Denis-d'Anjou, Saint-Pierre de La Varrenne-Bourreau (53) © P. GIRAUD

Fig. 10 : Planche comparative de la Descente de croix (2/2)



a : Chapelle du Liget, Sennevières (37) © CESCM-AMELOT

b : Relevé, chapelle du Liget, Sennevières (37) © Base MEMOIRE

c : Eglise du Lugaud, Retjons (40) © CESCM-COURBIERES-DURAND

Fig. 11 : Planche comparative des Saintes femmes au tombeau



Fig. 12 : Photographie de la Dormition



Fig. 13 : Photographies des vestiges de peinture sur l'intrados de l'arc séparant la nef du chevet



Fig. 14 : Photographie de deux personnages proches de l'actuelle entrée



Fig. 15 : Photographies des saints Eustache et Maurice, relevé de saint Maurice (S. PETIT)



Fig. 16 : Photographies des saints Brice et Denis, relevé de saint Denis (S. PETIT)



Fig. 17 : Photographie des saints Jean-Baptiste et Pierre

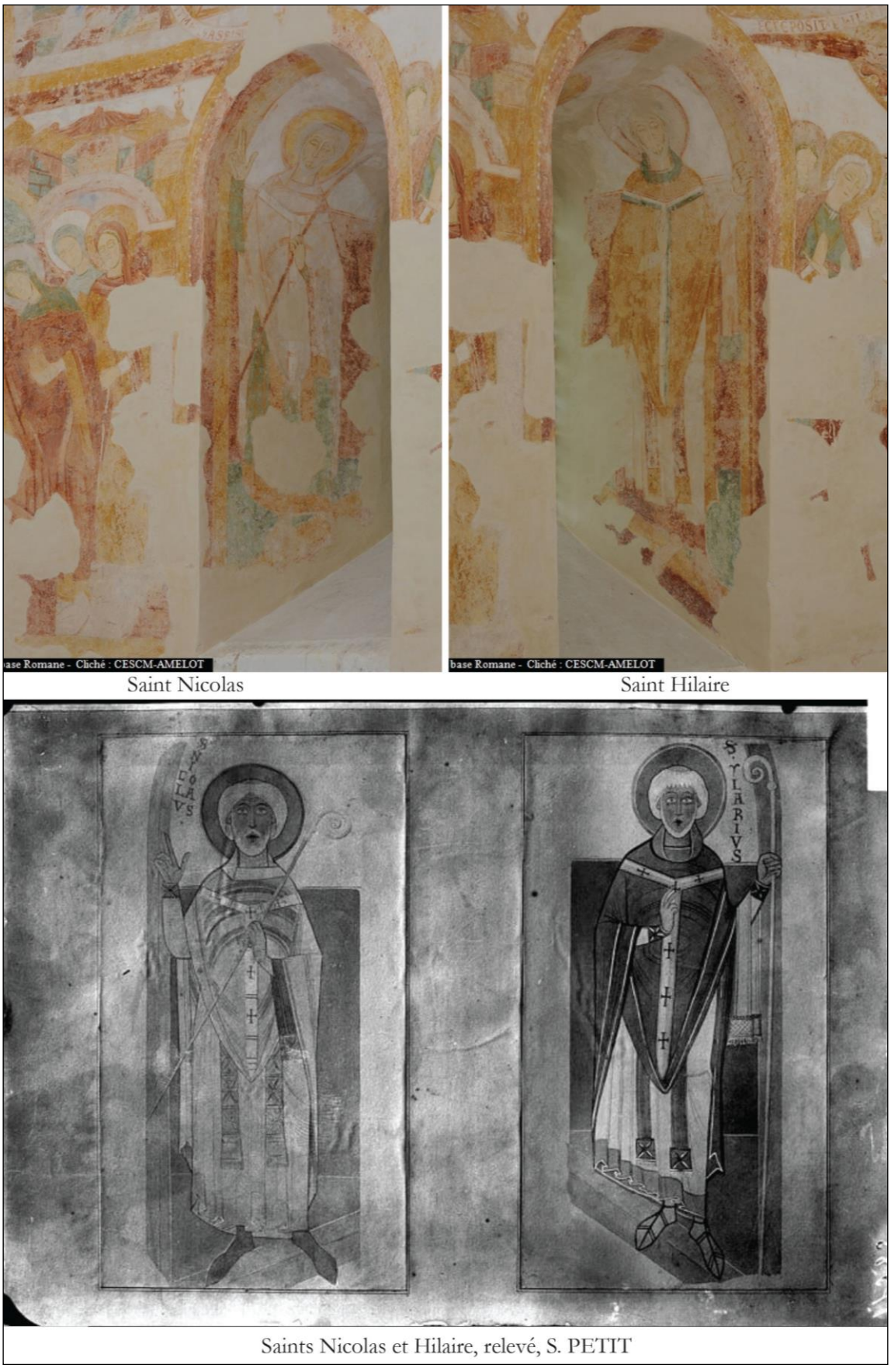


Fig. 18 : Photographies des saints Nicolas et Hilaire, relevé des deux saints (S. PETIT)



Fig. 19 : Photographie du Christ (tympan)



Fig. 20 : Photographies des saints Benoît et Gilles



Fig. 21 : Photographies des saints Étienne et Laurent

Fig. 22 : Photographie du roi David

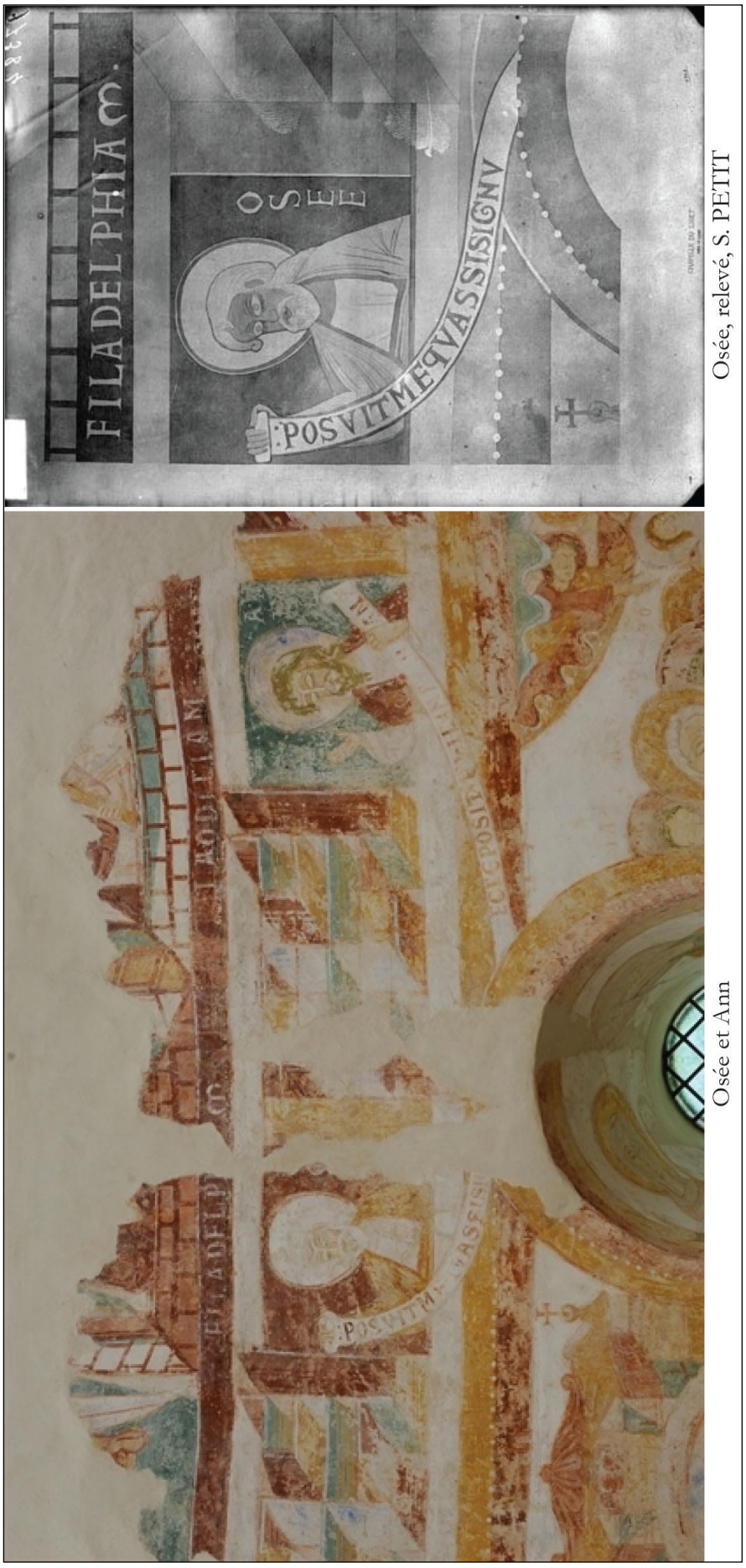


Fig. 23 : Photographies d'Osée et Ann, relevé d'Osée (S. PETIT)



Fig. 24 : Photographie d'Abraham

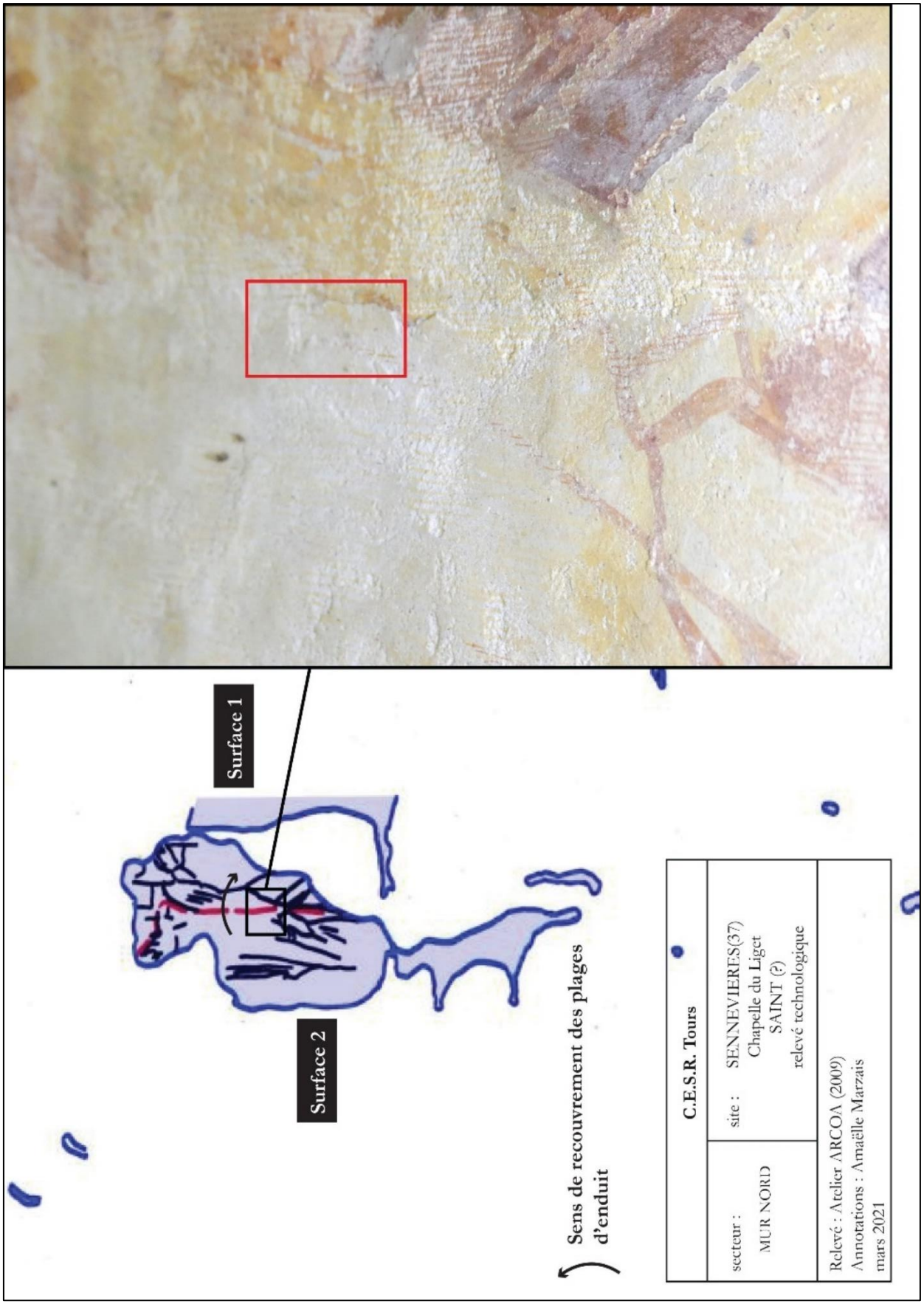


Fig. 25 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : personnage près de l'arc triomphal

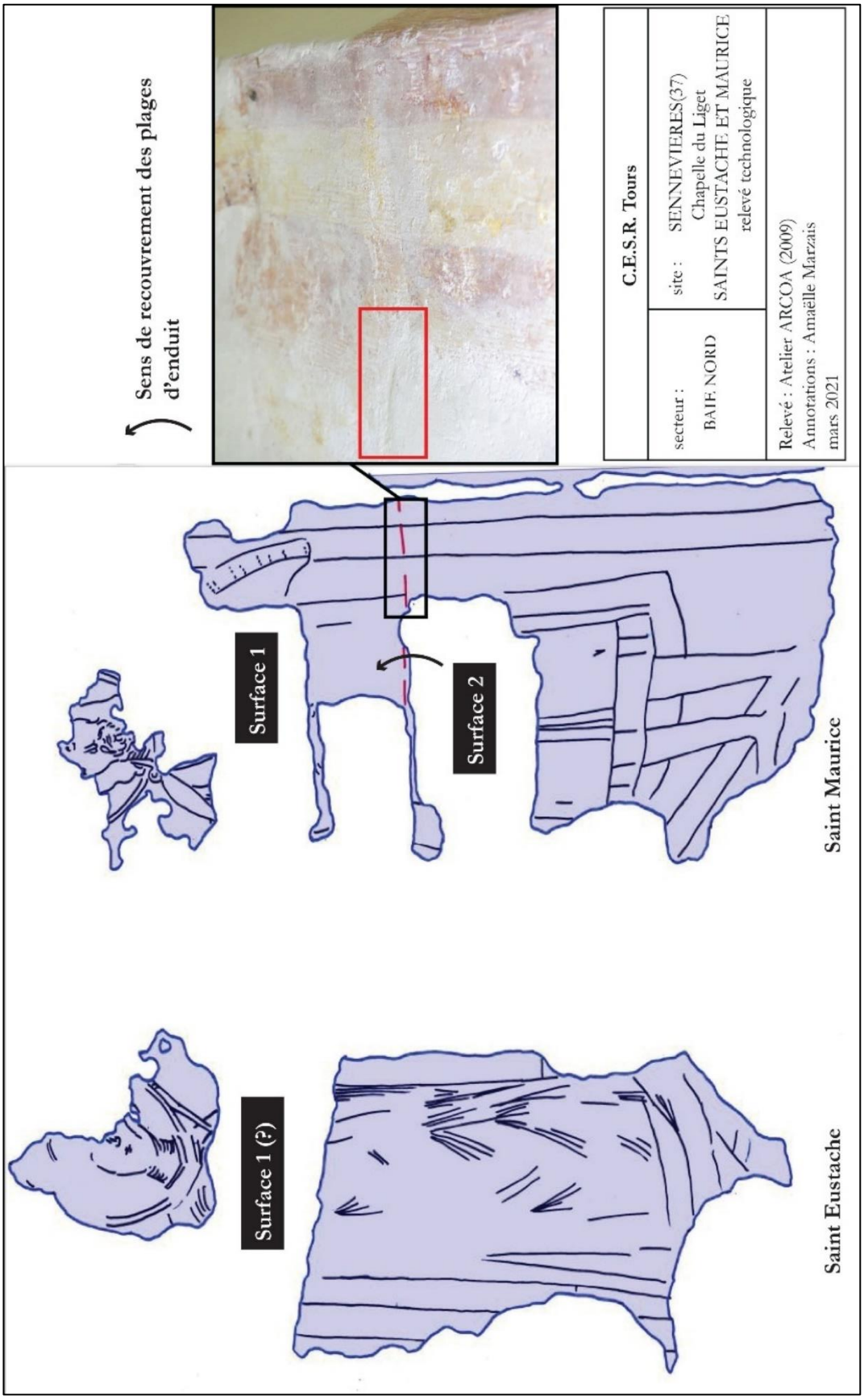


Fig. 26 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : saint Eustache

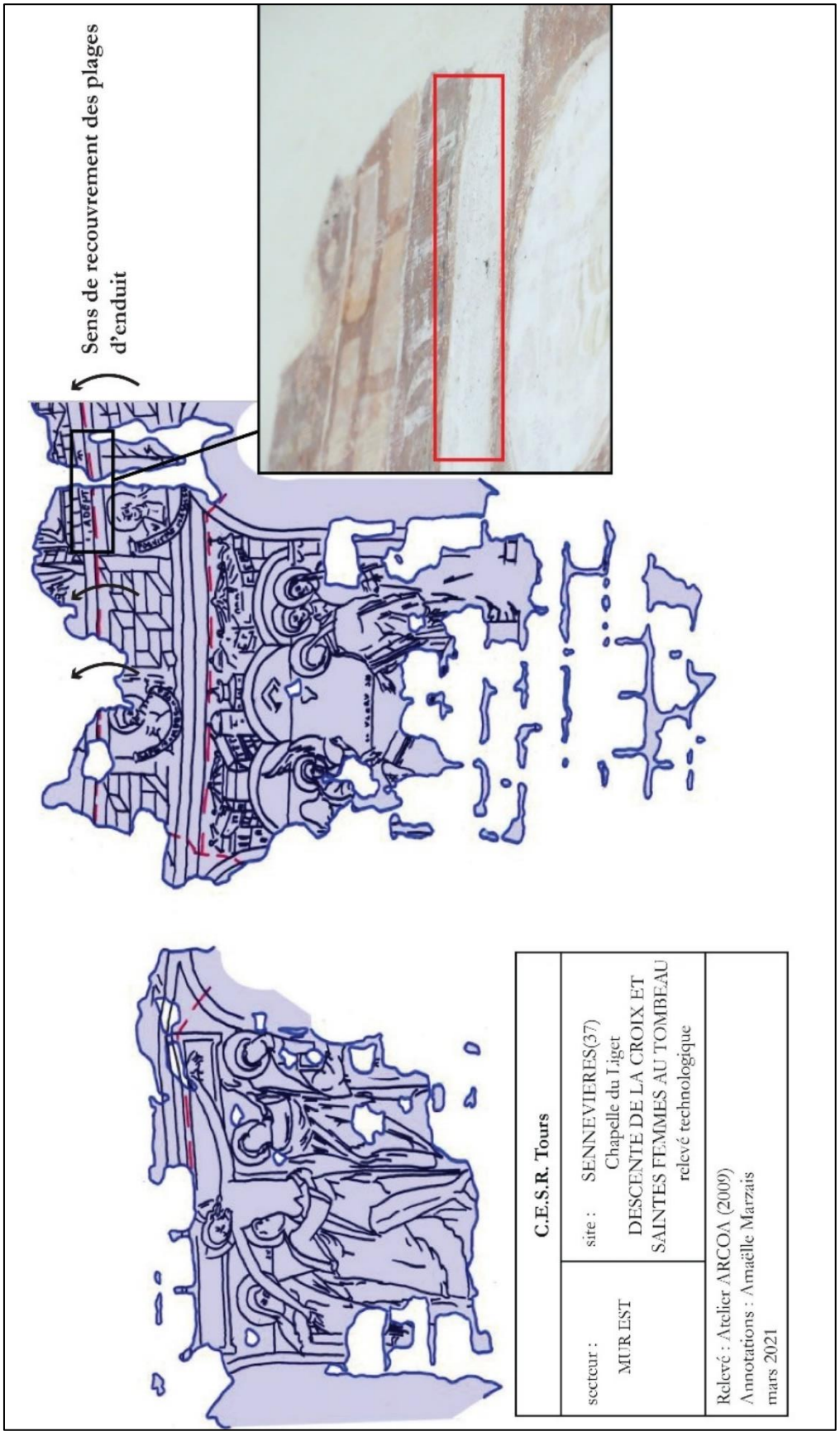


Fig. 27 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : Descente de croix, Saintes femmes au tombeau



Fig. 28 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : Dormition, Arbre de Jessé

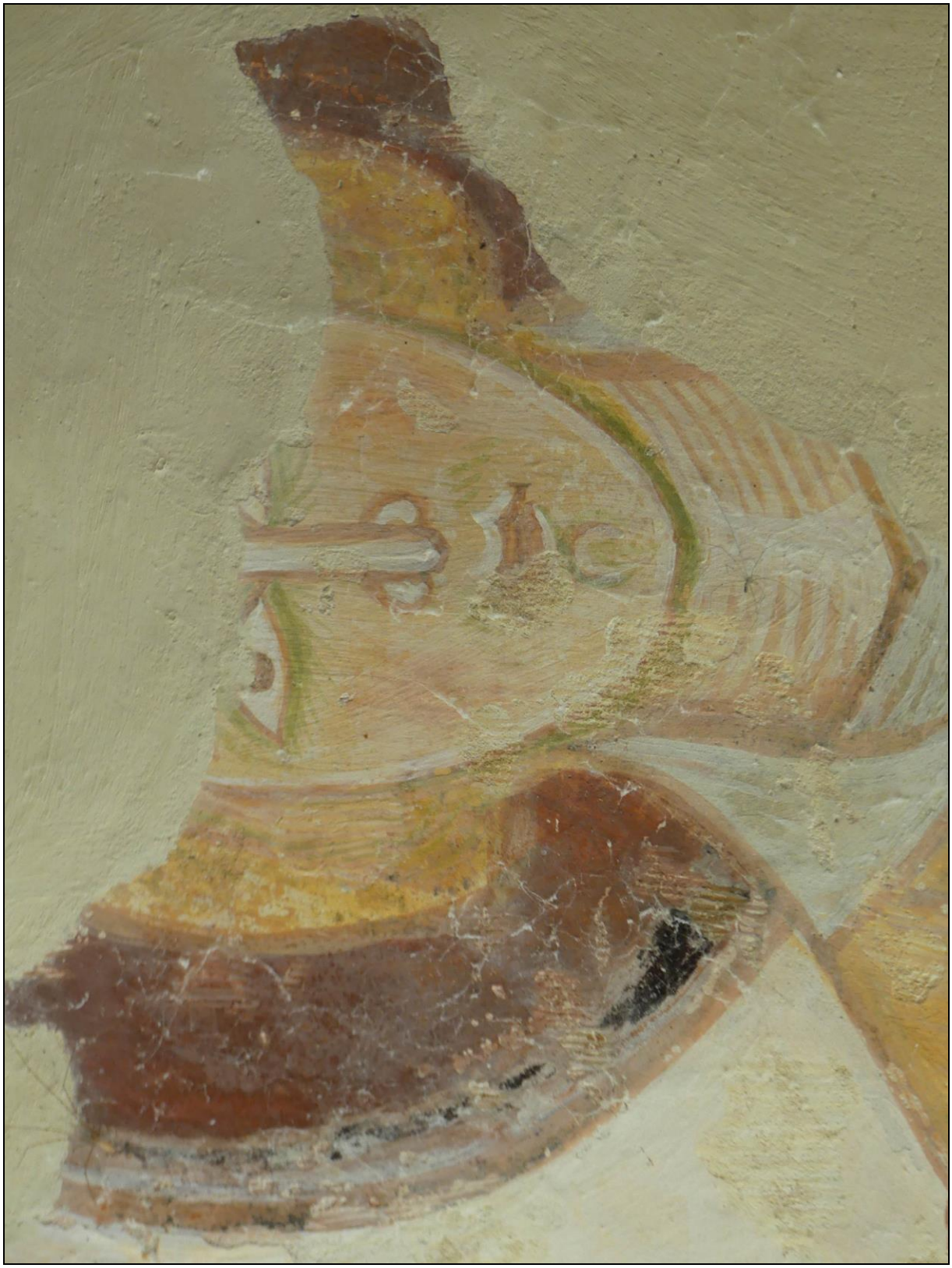


Fig. 29 : Photographie du visage de saint Étienne



Fig. 30 : Photographie des nimbes et des traces de cordeau

Fig. 31 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de saint Laurent



a : Saintes femmes au tombeau © CESCM-AMELOT



b : Personnage, intrados de l'arc de la nef

Fig. 32 : Photographies des plis



a, b : Saint, Abraham, chapelle du Liget, Sennevières (37)
c : Comparution devant Lacidius, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86) © CESCM-AVRIL
d : Parabole de saint Lazare, église Saint-Martin, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL
e : schémas du dessin des mains romanes © C. DAVY
1. Poncé-sur-le-Loir
2-3. Montoir

Fig. 33 : Planche comparative des mains



a : Christ, église Saint-Pierre, Parçay-Meslay (37) b : Funérailles de saint Hilaire de Poitiers, église Saint-Hilaire, Oizé (72) P. GIRAUD

Fig. 34 : Planche comparative des visages et cheveux



Fig. 35 : Photographies des yeux



Fig. 36 : Photographies des visages du Christ et de la Vierge, Dormition



a : Chapelle du Liget, Sennevières (37) © CESCM



b : Eglise Notre-Dame de l'Assomption, Pouzauges (85) © Monumentum



c : Baptistère Saint-Jean-Baptiste, Poitiers (86) © CESCM-BROUARD-OTTAWAY

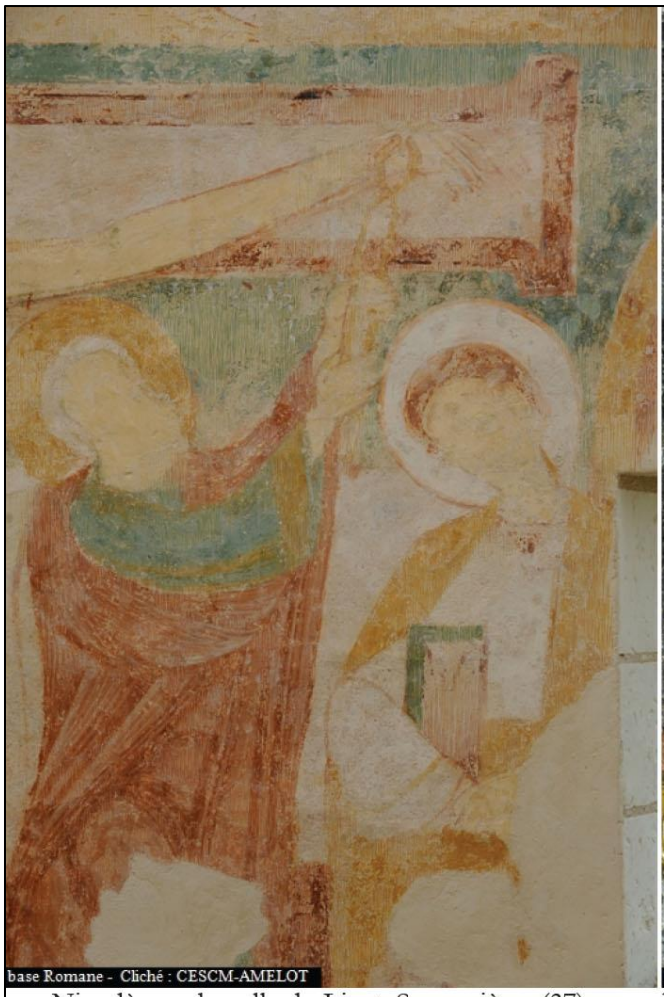


d : Eglise Saint-Georges, Rochecorbon (37)

Fig. 37 : Planche comparative des grecques



Fig. 38 : Photographie des rinceaux, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



a : Nicodème, chapelle du Liget, Sennevières (37)
© CESCM-AMELOT



b : Saints Savin et Cyprien, crypte, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY



c : Apôtres, église Saint-Martin, Nohant-Vic (36) © CESCM-AVRIL

Fig. 39 : Planche comparative des plis



a : Chapelle du Liget, Sennevières (37) © CESCM-AMELOT



b : Eglise Notre-Dame de l'Assomption, Pouzauges (85) © P. GIRAUD

Fig. 40 : Planche comparative des visages et cheveux

Sorigny (37)

Église Saint-Pierre-es-Liens

Protection : peintures classées M. H. 06/08/1999

Historique

Fondée vers 573 par saint Euphrôme, évêque de Tours, l'église appartenant à l'abbaye de Beaumont-les-Tours est remplacée au XIe siècle par un édifice plus vaste, puis elle est reconstruite en 1886 en conservant certains vestiges de l'église romane[1].

Architecture

Deux bas-côtés flanquent la courte nef à deux travées (fig. 1). Elle ouvre sur un chevet en hémicycle. À ouest une travée supplémentaire portant le clocher s'ajoute à la nef, ainsi qu'une chapelle dans son prolongement vers le nord. La singularité du plan s'explique par les deux époques de construction de l'église. La base du clocher et la chapelle attenante appartiennent aux vestiges de l'église romane du XIe siècle, comme en témoignent les étroites baies de la chapelle, les petits blocs de moellons irréguliers noyés dans un épais mortier visible sous l'enduit de la chapelle ou encore l'appareil réticulé et l'oculus (fig. 2, 3). Perpendiculairement à ces vestiges, l'église construite en 1866 a été édifiée sur les plans de Guérin.

Localisation

Une Crucifixion orne le mur occidental de la chapelle du XIe siècle, sur le trumeau entre les deux fines baies (campagne 1, fig. 1, 4).

Bibliographie

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine,* Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 99.

[1] RANJARD, 1986 (reéd. 1930), p. 411.

Restauration

La peinture a été mise au jour dans les années 1980, lors des travaux de restauration de l'église et il semblerait qu'elle n'ait pas fait l'objet de restauration depuis.

Campagne 1 : Crucifixion

ICONOGRAPHIE

Marie et Jean encadrent le Christ étendu sur une croix pattée bleue, entourée d'une bande rouge proche de la formule retenue à Saint-Jacques-des-Guérets à la seconde moitié du XIIe siècle (fig. 5). Le visage du Christ se détache de son nimbe crucifère bleu. Ses yeux clos et sa tête qui repose sur son épaule renseignent l'imminence de sa mort. La plaie saigne sur son flanc. Le *perizonium* rouge qui le ceint se froisse en de nombreux drapés et couvre ses genoux. Ses pieds sont retenus par le même clou et placés de profil l'un sur l'autre plutôt que l'un à côté de l'autre ou encore l'un sur l'autre, mais de face comme couramment représentés. La Vierge et Jean adoptent des postures affligées. Elle incline son visage contre une étoffe blanche qu'elle tient de sa main gauche. Jean, également la tête penchée, porte la main contre son cœur. Outre l'agencement des pieds du Christ, la spécificité de la Crucifixion de Sorigny réside dans la larme qui coule sur la joue de Jean, matérialisée par un rehaut noir partant de son œil (fig. 6). La lune et le soleil occupent les angles supérieurs, de part et d'autre de la croix et illustrent le passage de l'évangile de Matthieu (24, 29). La composition, le corps du Christ, les gestes de Marie et Jean, la présence de la lune et du soleil rappellent un vitrail de la cathédrale de Reims du XIIIe siècle, même si le décor de la croix de Sorigny est traité avec plus de sobriété et que le sang du Christ n'y est pas recueilli dans un calice (fig. 5).

La Crucifixion est peinte dans la chapelle occidentale de l'église, entre deux fines lancettes (fig. 3). La composition se réduit à trois personnages et s'adapte au petit espace du trumeau entre les deux baies d'environ 50 cm. La peinture devait se situer au-dessus d'un autel éclairé par les deux lancettes. Située à hauteur d'œil, par son emplacement dans une chapelle et ses dimensions réduites, cette œuvre incite à la dévotion personnelle et à l'empathie. Le fidèle pouvait venir se recueillir devant l'image et y déposer des offrandes. La taille réduite de l'image renvoie à une dimension plus privée de la dévotion.

TECHNIQUE

La maçonnerie se compose de moellons irréguliers noyés dans un grossier mortier de chaux et de sable sur lequel repose une couche d'enduit de chaux d'une granulométrie plus fine. La couche picturale de la Crucifixion est posée sur cet enduit. Elle est partiellement recouverte par trois couches de badigeons rouges, jaunes et blancs. Cette peinture n'a pas fait l'objet d'analyses, mais l'aspect plastifié de la couche picturale incite à penser qu'il s'agit d'une détrempe.

Le peintre a placé plusieurs lignes directrices à l'aide d'incisions et semble avoir utilisé une ficelle tendue pour tracer les nimbes et la lune (fig. 7, 8). De nombreuses traces de pinceaux subsistent sur les aplats et sur le fond (fig. 9). Les sillons laissés dans la peinture par les poils sont profonds ce qui incite à penser qu'il s'agit de pinceaux plats à poils assez durs. Les aplats ont été posés par de grands gestes rectilignes. Si la largeur paraît réduite pour un pinceau plat, environ 1,6 cm, elle peut s'expliquer par les petites dimensions de la peinture elle-même (73 x 50 cm) et donc une adaptation des outils au format. Les tracés plus fins et sinueux des rehauts amènent à penser qu'il s'agit d'un pinceau rond à poils plus doux.

La palette chromatique se compose de rouge, jaune, blanc, noir, gris bleuté ainsi que beige pour les carnations et marron clair pour les rehauts du buste du Christ. Le peintre commence par inciser l'enduit pour inscrire les formes géométriques de sa composition puis il colore les carnations, suivis des aplats blancs, jaunes, rouges et gris (fig. 10 : étapes 1 et 2). Le peintre pose le fond après les figures (fig. 10 : étapes 3 et 4). Il modèle ensuite les carnations à l'aide de rehauts marron clair et appose les lumières en blanc avant de cerner l'ensemble de noir (fig. 10 : étapes 5, 6 et 7).

STYLE

Composition

La composition pyramidale, avec un premier triangle formé par les bras horizontaux de la croix et son sommet puis un second constitué par les têtes des personnages, s'inscrit dans les incisions qui, lorsqu'elles sont poursuivies, dessinent deux grands cercles qui se recoupent au niveau du buste du Christ (fig. 7). Le premier cercle permet de tracer les bras de la croix et détermine l'emplacement des clous. Le second cercle sert à placer les têtes des personnages à égale distance. L'utilisation de la géométrie et des modules de cercles qui se recoupent traduit les réflexions appliquées à l'œuvre et se retrouve notamment pour les tracés régulateurs de la

Jérusalem peinte au cloître de l'abbaye de Bénédictins Saint-Aubin à Angers, vers 1150-1170 retranscrit par Christian Davy[2] (fig. 11).

Fond de scène

Le fond de scène est uniformément blanc.

Drapés

Le peintre drape les personnages d'étoffes aux abondants plis creusés à l'aide d'un épais rehaut noir. Les plis sont tantôt arrondis comme sur la manche de la Vierge, assez souples et serpentés sur son manteau, ou plus rigides et cassant sur le *périzonium* du Christ.

Corps

Les corps se caractérisent par des silhouettes assez proportionnées, aux membres fins terminés par des doigts allongés. La cage thoracique du Christ est toutefois un peu large au regard des pectoraux et modelée à l'aide de discrets rehauts marron clair. Le peintre prend soin de dessiner l'ongle de l'orteil du Christ.

Visages

Les visages sont dessinés de trois quarts face. Les sourcils arrondis et reliés à l'arrête nasale surmontent des yeux étirés en amande, qui se terminent en virgule pour la Vierge (fig. 12). Les pupilles noires se détachent du blanc de l'œil. Les sourcils froncés du Christ participent à l'expression de tristesse peinte sur son visage (fig. 6). Le peintre dessine la paupière inférieure d'un trait noir. Le nez droit se termine par une narine proportionnée. Le peintre apporte un soin particulier aux lèvres. La lèvre supérieure, avec le sillon labio-nasal creusé, et inférieure sont matérialisées par un rehaut noir, l'intérieur coloré d'un rouge discret et la commissure des lèvres marquées par deux petits traits. Une virgule double l'affaissement de la pommette du Christ. Le peintre colore légèrement les pommettes à l'aide d'un cercle marron clair. Un arc de cercle évoque le menton. Enfin, les chevelures blondes et la barbe du Christ sont séparées en fines mèches ondulées par des rehauts noirs. Les cheveux de Jean, plus courts, forment des boucles resserrées.

[2] DAVY, 1999, p. 96.

COMPARAISON

L'emploi d'un épais cerne, les yeux en amande étirée surmontés par un sourcil arrondi, ainsi que le traitement des cheveux en fines mèches serrés et ondulées, particulièrement visible sur Jean, sont comparables à l'ange porteur de la couronne dans le Jugement dernier peint dans la chapelle de Tous-les-Saints dans l'église Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers datant de la fin du XIIIe siècle (fig. 13). Néanmoins, le léger hanchement de ce dernier et les fossettes creusées par son sourire ne se retrouvent pas à Sorigny.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette Crucifixion à la troisième moitié du XIIIe siècle en s'appuyant sur l'emploi d'un épais contour noir, des yeux en amande et du traitement des mèches de cheveux[3].

L'église de Sorigny a été bâtie à partir du XIe siècle. L'iconographie de la Crucifixion avec le Christ qui semble endormi, sans effusion de sang, apparaît à la fin du XIIe siècle. L'emploi d'un contour noir épais sur les drapés ainsi que sur les contours de la croix, et dans une moindre mesure sur les carnations, caractérise la peinture du XIIIe siècle, tout comme la manière de traiter la chevelure et le regard que souligne un sourcil arrondi. Le style de l'œuvre, proche du « *large fold style* » apparaît autour de 1230-1240 et s'emploie jusqu'au troisième quart du XIIIe siècle. Enfin, l'emploi de cercles marron sur les pommettes, qui évoque la peinture romane, incite à attribuer cette campagne au milieu du XIIIe siècle.

[3] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 99.

Figures

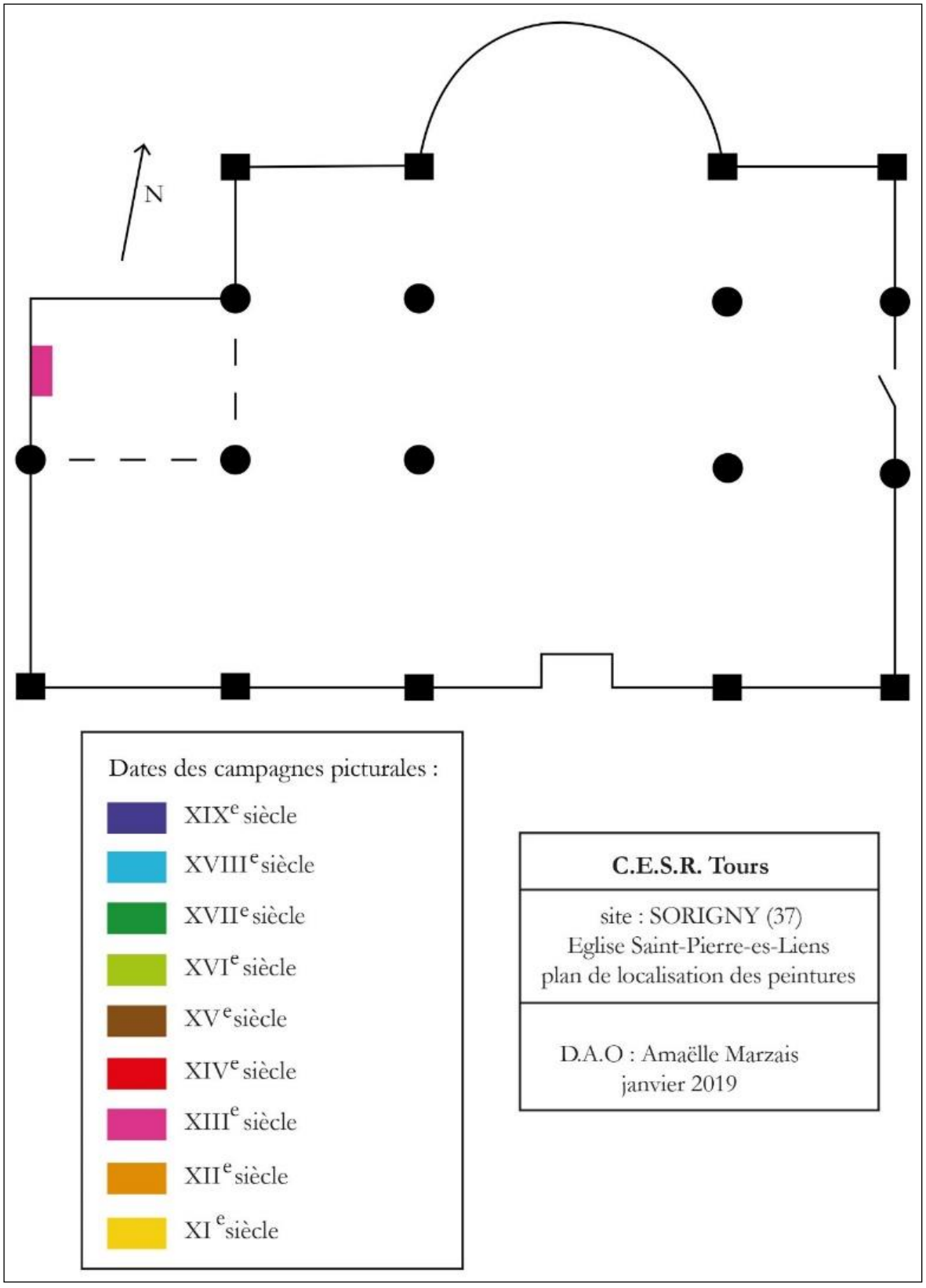


Fig. 1 : Plan de localisation de la peinture murale



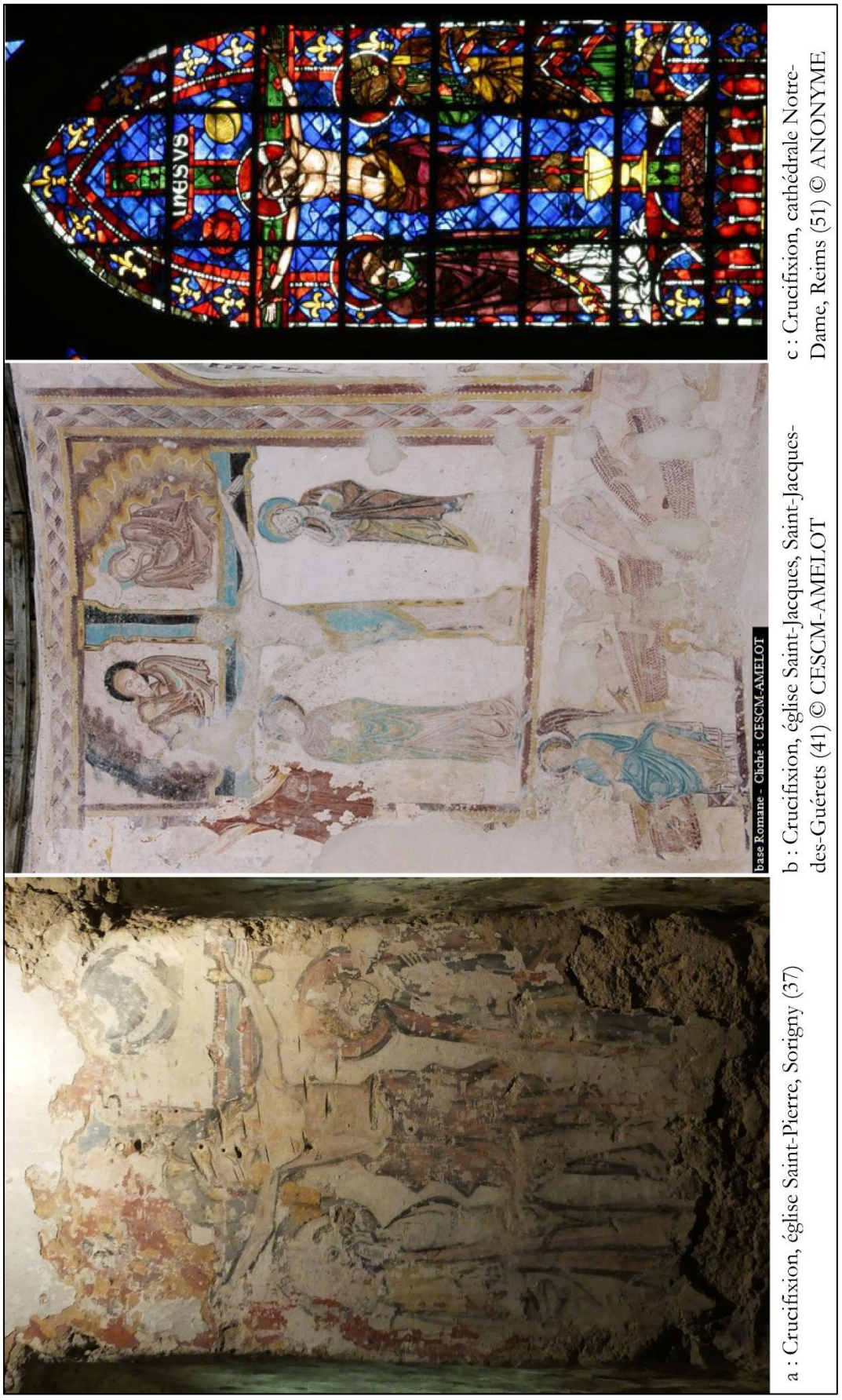
Fig. 2 : Photographie de l’appareil, chapelle, extérieur



Fig. 3 : Photographie de la chapelle



Fig. 4 : Photographie et relevé archéologique de la Crucifixion



a : Crucifixion, église Saint-Pierre, Sorigny (37)

b : Crucifixion, église Saint-Jacques, Saint-Jacques-des-Guérets (41) © CESCM-AMELOT

c : Crucifixion, cathédrale Notre-Dame, Reims (51) © ANONYME

Fig. 5 : Planche comparative des croix pattées



Fig. 6 : Photographie de saint Jean



Fig. 7 : Relevé technologique de la Crucifixion



Fig. 8 : Photographie d'incisions



Fig. 9 : Relevé des traces de pinceaux et photographie en lumière rasante des traces de pinceaux du buste du Christ

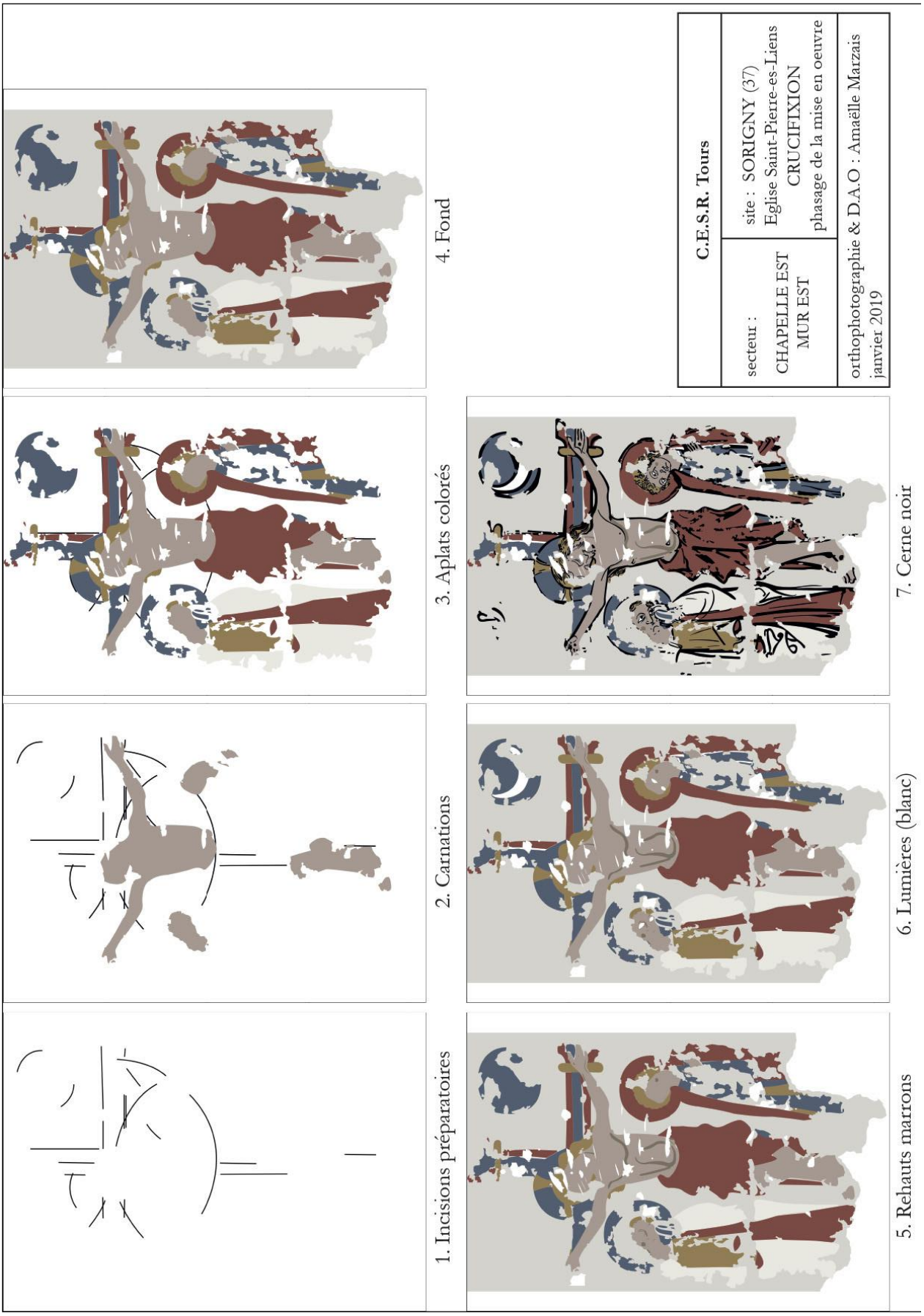


Fig. 10 : Relevé du phasage de la mise en œuvre de la peinture

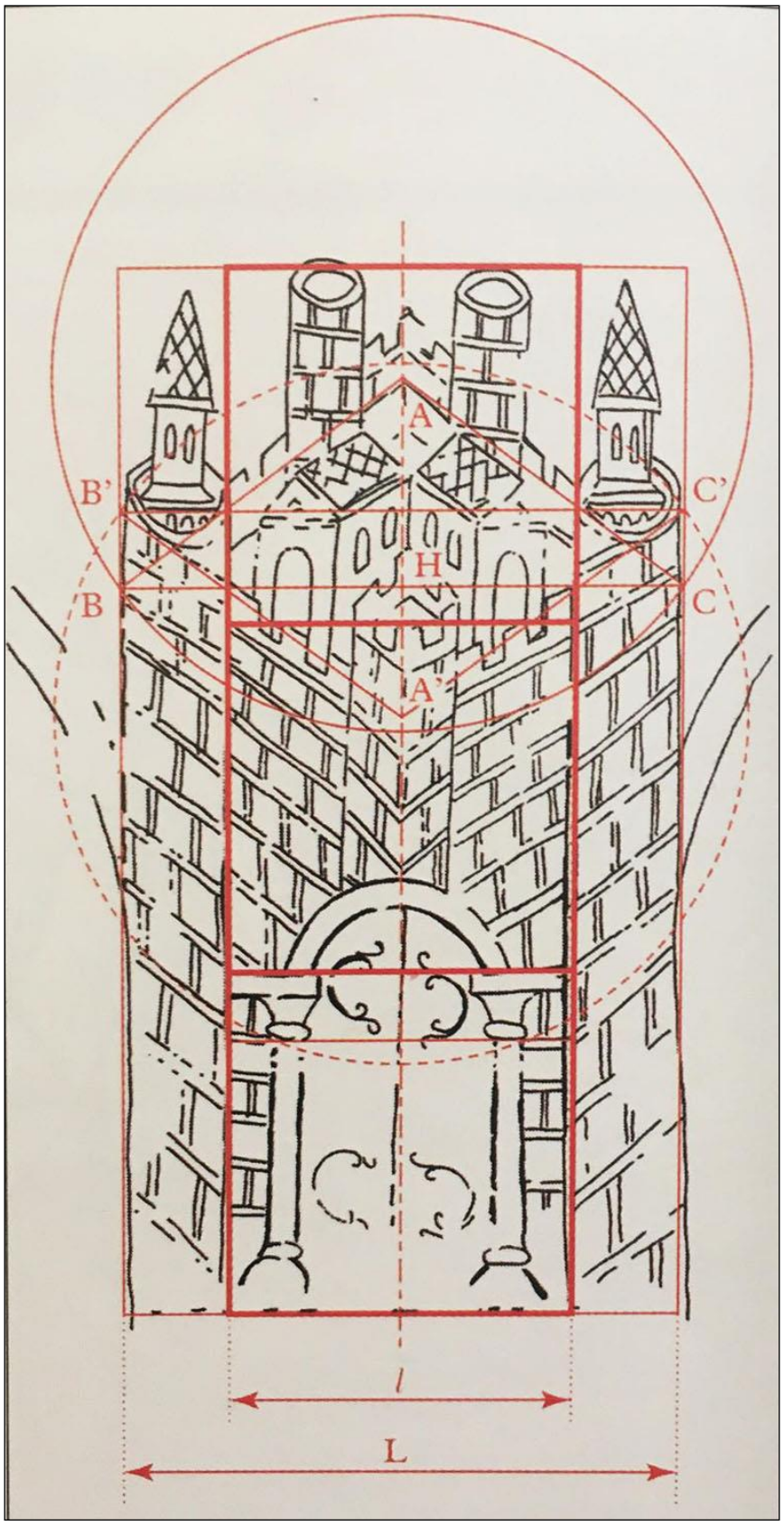


Fig. 11 : Tracés régulateurs, Jérusalem, vers 1150-1170, cloître de l'abbaye de Bénédictins Saint-Aubin, Angers (49) © C. DAVY

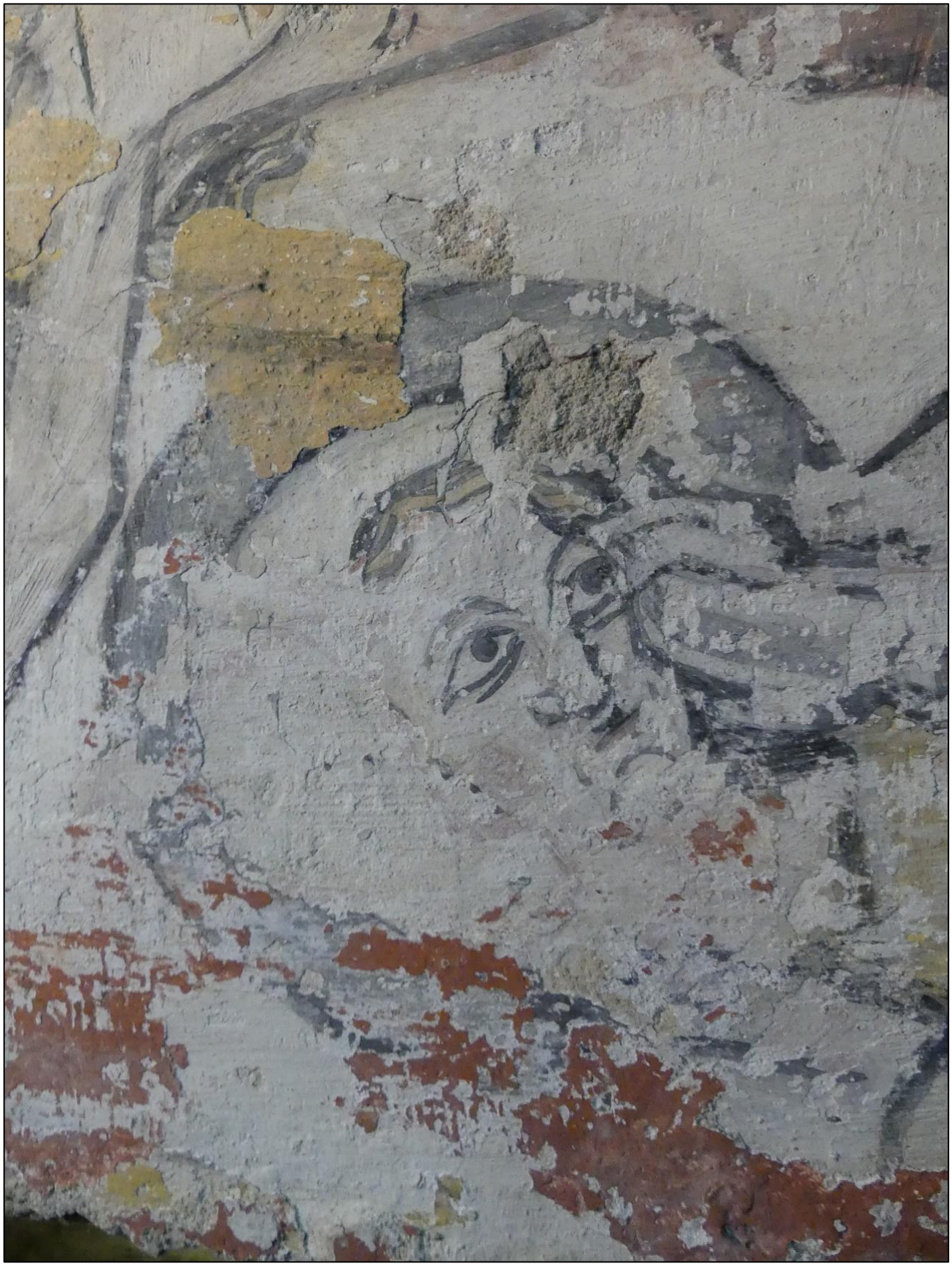
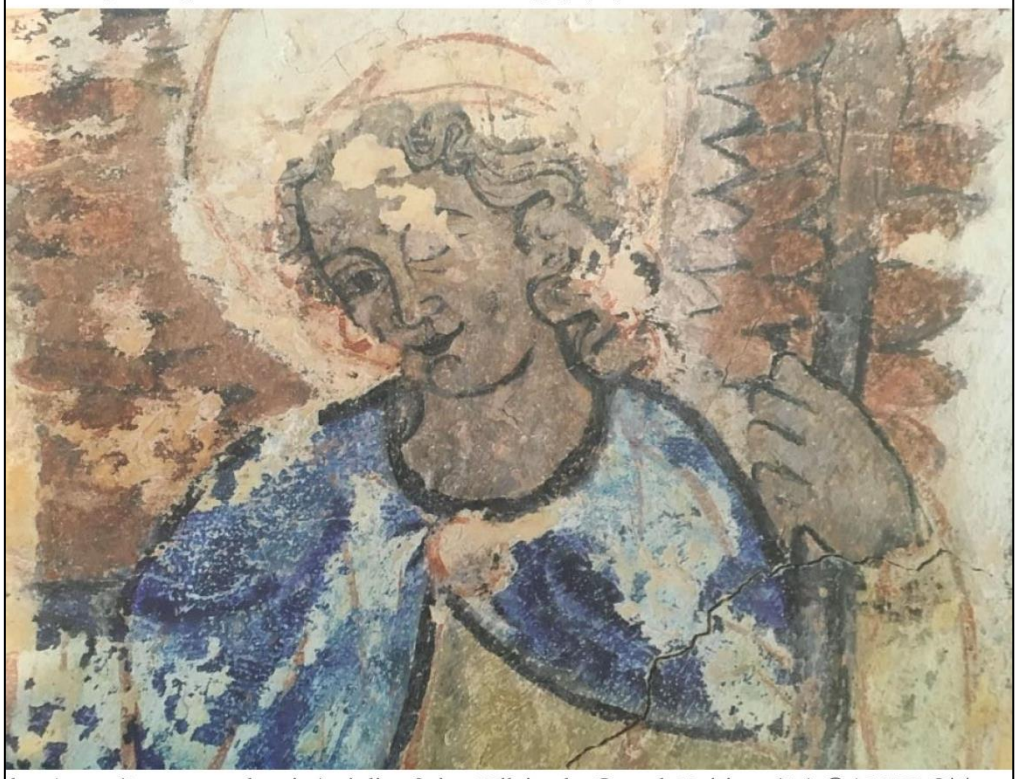


Fig. 12 : Photographie du visage de la Vierge



a : Saint Jean, église Saint-Pierre-ès-Liens, Sorigny (37)



b : Ange (Jugement dernier), église Saint-Hilaire-le-Grand, Poitiers (86) ©AMELOT

Fig. 13 : Planche comparative des visages

Tavant (37)

Eglise Saint-Nicolas

Protection : église classée M. H. 07/05/1908

Historique

La première mention de Tavant, qualifiée de « *villa tavennis* », n'apparaît qu'à la fin du Xe siècle dans une charte de l'abbaye de Marmoutier[1]. Au Moyen Âge, deux foyers religieux coexistent : l'église prieurale Notre-Dame et l'église paroissiale Saint-Nicolas. Le prieuré est fondé en bordure de la Vienne en 987, à la suite d'un don du comte de Blois, Thibault Ier le Tricheur, en faveur de l'abbaye de Marmoutier[2]. L'église paroissiale Saint-Nicolas ne se situe qu'à 300 m du prieuré. Le premier texte qui la mentionne date de 1223 et précise que le prêtre desservant l'église paroissiale est une personne distincte du prieur dont il dépend[3].

Architecture

L'église Saint-Nicolas possède un plan en croix latine avec un transept peu saillant. Elle est construite en moyen appareil (fig. 1). Deux collatéraux flanquaient initialement la nef de cinq travées et communiquaient avec le transept (fig. 2). Les grandes arcades de la nef ont été murées à la suite de la destruction des collatéraux. Actuellement, des contreforts épaulent la nef. L'édifice est voûté d'un berceau en plein cintre renforcé dans la nef par des arcs doubleaux (fig. 3). Ce procédé se retrouve dans le Poitou avec l'abbaye de Saint-Savin (XIe siècle) et l'église abbatiale Saint-Jean de Montierneuf (fin du XIe siècle) ainsi qu'en Touraine dans l'église abbatiale de Beaulieu-lès-Loches (XIe siècle). Le transept s'ouvrait sur deux absidioles voûtées en cul-de-four, mais une seule subsiste au nord. Une coupole sur trompes surmontée d'un clocher octogonal couvre la croisée du transept comme dans les églises tourangelles de Saint-Vincent à Antogny-le-Tillac (XIe siècle), de Saint-Ours à Loches (XIIe siècle), de Notre-Dame à Aiguevive (XIIe siècle) et de Saint-Quentin à La-Croix-en-Touraine (XIIe siècle). Le

[1] LAINE, DAVY, 2002, p. 3.
[2] L'acte est daté de décembre de la première année du roi Hugues (Capet, soit 987) à Blois ou l'on en conservait une copie du XIe siècle. Une autre copie se trouve aux ADIL (côte H332).
[3] LAINE, DAVY, 2002, p. 6.

chœur se compose d'une travée droite terminée par une abside en hémicycle (fig. 3). Quatre baies en plein cintre l'éclairent aujourd'hui. Elles étaient au nombre de cinq à l'origine.

Le portail de la nef est encadré de deux arcades aveugles en plein cintre reposant sur des colonnes (fig. 1). Le décor du portail présente de fortes analogies avec celui du portail occidental de l'église Saint-Gilles de L'Île-Bouchard (fin du XIe siècle, fig. 1). L'église Saint-Gilles possède un portail sculpté sur le collatéral nord construit très peu de temps après l'achèvement de l'église de Tavant. Les bases des colonnes ressemblent à celles de Saint-Nicolas et du prieuré Notre-Dame à Tavant, ce qui permet d'envisager l'intervention d'un même atelier pour la construction de ces trois édifices[4]. Les chapiteaux rappellent ceux de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Jean-de-Montierneuf. Ces éléments architecturaux permettent de proposer une datation de la construction de l'église du dernier quart du XIe siècle.

À l'intérieur, le chœur est actuellement surélevé d'un mètre par rapport à la nef (fig. 3). L'escalier et la balustrade qui permettent d'accéder à la crypte datent de 1896. Deux rangées de quatre colonnes séparent la crypte en trois vaisseaux qui ouvrent sur une abside en hémicycle (fig. 4). Les voûtes, basses, retombent sur des colonnes et sur des demi-colonnes adossées aux murs latéraux. Deux passages permettaient d'accéder à la crypte : l'accès actuel par le chœur et une porte obstruée au nord qui devait desservir le presbytère à partir du XVIIe siècle (fig. 5). La construction de cet accès paraît avoir entraîné la chute d'un voûtain laissant apparaître la base de la deuxième colonne du chœur située dans l'alignement de la nef (fig. 6). Un enduit peint gris bleuté recouvre le fût et se retrouve à droite du passage sur ce qui devait être à l'origine le soubassement du mur nord du chœur. Le chœur devait donc être à l'origine construit au même niveau que la nef, mais a été surélevé lors de la construction de la crypte[5]. La crypte, postérieure à la construction du chœur, date probablement de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle.

Localisation

À l'extérieur, un Calendrier peint ornait le sommet du mur gouttereau nord. Médéric Mieusement photographie les mois de mars, avril et mai en 1894[6]. Actuellement, des traces de polychromie subsistent sur les modillons (fig. 2). À l'intérieur, deux rubans pliés affrontés

[4] LAINE, DAVY, 2002, p. 9.
[5] LAINE, DAVY, 2002, p. 7.
[6] MIEUSEMENT, photographie du mur gouttereau nord : peinture murale, papier albuminé, MH0009922, MAP, Charenton-le-Pont, 1894.

décorent l'angle sud-ouest de la croisée du transept (fig. 7, 8 a). Par souci de symétrie, un motif similaire devait décorer les autres angles. Dans le bras nord du transept, un enduit peint de motifs géométriques souligne l'imposte sur lequel repose l'arc du collatéral obstrué et simule une colonne (fig. 7, 8 b). Certains chapiteaux de la croisée portent encore des traces de décor peint (fig. 8c, 8d). Des scènes de l'Enfance du Christ sont exécutées sur le berceau de la première travée du chœur et une *Majestas Domini* sur le cul-de-four. L'intrados des baies du chœur porte encore quelques traces de polychromie (campagne 1, fig. 9, 10).

Enfin, un grand programme peint orne les voûtes et les murs de la crypte. Les tentures en trompe-l'œil sur les murs, l'imitation de pierres sur les fûts des colonnes et les traces de polychromies dans les creusements des chapiteaux indiquent que la crypte devait être entièrement peinte (campagne 2, fig. 4, 11, 12).

Rapports

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, « Rapport annuel de la première campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte », CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2003, 11p.

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, « Rapport annuel de la deuxième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte », CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2004, 8p.

Atelier de Restauration REILLE-TAILLEFERT, « Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire justificatif d'assainissement et de restauration des peintures murales », Archives de la Mairie de Tavant, 2011, 6p.

Atelier de Restauration REILLE-TAILLEFERT, « Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire final de traitement en conservation et de restauration des peintures murales », Archives de la Mairie de Tavant, 2012, 53p.

CASTILLO Carlos, « Rapport annuel de la troisième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte », CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2005, 2p.

CRISTEN DE Marie-France, « Rapport technique protection des peintures murales », DRAC, Tavant, église, 37255-1, 1990, 9p.

LEGOUX Véronique, « Devis d'étude des peintures murales, église Saint-Nicolas et crypte », DRAC, 37255-1 OMT1, 2005, 31p.

MARZAIS Amaëlle, « Rapport de prospection thématique et résultats des analyses : peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et de la chapelle

Sainte-Radegonde (Chinon) », Service Régional de l'Archéologie du Centre – Val de Loire, 2019, 30p.

STEFANAGGI Marcel, « Rapport n° 400, peintures du chœur et de la crypte », LRMH, DRAC, 37255-1 OMT1, 1977, 5p.

Sources iconographiques

BROUARD Jean-Pierre, photographies des peintures murales, 00016446-00022922, couleurs, Poitiers, CESCM, Photothèque (base Romane), 2000.

CASTILLO Carlos, relevés des peintures de la crypte, calque, Poitiers, CESCM, Photothèque, 2003-2005.

FLANDRIN Marthe, relevés des peintures du chœur, n° 17038, 17039, 17123, 17124, 18044, 18678-18687, aquarelle, Charenton-le-Pont, MAP, 1946.

HEUZE Henri, photographies des peintures de la crypte et du chœur, MH0026013-MH0026027 et MH0026096, MH0026097, noir et blanc, Charenton-le-Pont, MAP, 1919.

HURAULT Charles, photographies des peintures du chœur, MH0152564-MH0294097, noir et blanc, Charenton-le-Pont, MAP, 1951.

MIEUSEMENT Séraphin-Médéric, photographie du mur gouttereau nord : peinture murale, MH0009922, papier albuminé, Charenton-le-Pont, MAP, 1894.

Bibliographie

CHAILLEY Jacques, « Le David de Tavant et l'*utriusque musica* », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, 1981, p. 761-779.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1979, p. 140-141.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France, le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, Pion, 1951, p. 115-118.

DUPRAT Clémence-Paul, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », *Bulletin Monumental*, 1943, p. 178-187.

FOCILLON Henri, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Hartmann, 1967, p. 104-117.

FRANZE Barbara, « Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus Artium Medievalium*, 13/2, 2007, p. 471-490.

GRABAR André, NORDENFALK Carl, *La peinture romane du XIe au XIIIe siècle*, Genève, Skira, 1958, p. 98-102.

LAINE Martine, DAVY Christian, *Saint-Nicolas de Tavant, Indre-et-Loire*, Tours, Association Régionale pour l'Étude du Patrimoine de la région Centre, 2002.

LELONG Charles, *Touraine romane*, Zodiaque, Paris, Zodiaque, 1977 (rééd. 1957), p. 215-221.

MARZAIS Amaëlle, « La crypte de Tavant. Datation des charbons de bois des peintures murales romanes », *Bulletin monumental*, ms. soumis en attente de parution.

MICHEL Paul-Henri, *Les fresques de la crypte de Tavant*, Paris, Chêne, 1944.

MOYRAND Henri, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours, Arrault & Cie, 1938.

PALAZZO Éric, « Les peintures de la crypte de Tavant : état de la question et perspectives de recherche », *Reading images and texts : Medieval images and texts as forms of communication*, Turnhout, 2005, p. 395-424.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 101-104.

TOUBERT Hélène, « Une scène des fresques de Tavant et l'iconographie des mois », *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI, 1973, p. 279-286.

TOUBERT Hélène, *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990, p. 431-446.

VERRIER Jean, « Tavant », *Congrès archéologique de France*, Tours, Société d'Archéologie française, 1948, p. 314-321.

ZVERINA Josef, « Les peintures de la crypte de Tavant », *Orientalia christiana periodica*, 1947, p. 675-693.

Restauration et projet de recherche

Plusieurs campagnes de restauration s'échelonnent dans l'édifice. Le peintre Louis Bondin, comte de Galembert, signale pour la première fois les peintures de la crypte en 1862. En 1896, l'architecte M. Favreau dirige le réaménagement de l'accès occidental de la crypte. Les peintures de la crypte ne sont redécouvertes qu'en 1925. Entre 1940 et 1941, Marthe Flandrin et Simone Flandrin-Latron relèvent à l'aquarelle les peintures de la crypte. Ce travail permet la réalisation d'un fac-similé grandeur réelle de la crypte et en trois dimensions, conservé au Musée des Monuments Français. Marthe Flandrin dégage et dessine les peintures du chœur entre 1945 et 1946[7]. Ces peintures sont ensuite consolidées par le peintre décorateur Paul-Albert

[7] LEGOUX, 2005, p. 8.

Mauras. Marcel Nicaud restaure celles de la crypte en 1961[8]. Entre 1990 et 1991, Marie-France de Christen restaure la peinture du cul-de-four du chœur[9]. Celles de la première travée du chœur sont restaurées par Robert Baudoin en 1994.

En 1999, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers lance un programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la crypte afin d'étudier l'édifice en combinant l'archéologie du bâti et l'étude iconographie, stylistique et technique des peintures[10]. La campagne photographique réalisée en 2000 a été suivie de relevés au calque encadrés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005.

Depuis 2002, plusieurs campagnes de réfections et de consolidations du gros œuvre se sont succédées[11]. À cette occasion, la restauratrice Véronique Legoux vérifie l'état de conservation des peintures de la crypte pour faciliter l'étude entamée par le CESCM et la campagne de relevés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005. L'atelier Taillefert mène la dernière campagne de restauration des peintures de la crypte en 2012.

Campagne 1 : Enfance du Christ, Théophanie absidiale

ICONOGRAPHIE

Un cycle de l'Enfance du Christ, malheureusement amputé au nord, est peint sur le berceau de la travée droite. Le berceau a été séparé en quatre registres historiés d'égales surfaces et un cinquième ornemental qui souligne le sommet de la voûte.

Le cycle débute au sud par l'Annonciation de l'ange Gabriel à Marie. Dans la scène suivante de la Visitation, Marie et Élisabeth s'enlacent, joue contre joue (fig. 13). Rien ne sépare plastiquement ces deux scènes. Pourtant, l'alternance de la couleur des nimbes et la constance de l'habillement de Marie permettent de différencier ces deux épisodes. La Nativité s'inscrit dans une architecture. L'arc surmonté de deux tours porte l'inscription lacunaire suivante : « […] TE DEVS RA […]E […] EMI […] S ». Les recherches épigraphiques menées à Tavant ont permis de lire « SI TE DEVS S […]C […] RE […] EM […] »[12]. Aucun des passages bibliques se rapportant à la Nativité ne semble avoir inspiré ce texte. L'Enfant, emmailloté dans

[8] LEGOUX, 2005, p. 9.
[9] CHRISTEN, 1990.
[10] PALAZZO, 2005, p. 395.
[11] LEGOUX, 2005, p. 10.
[12] TREFFORT, 2014, p. 102.

son berceau, flotte dans une nuée, l'âne et le bœuf à son chevet. Marie alitée tend sa main vers Joseph. En dessous, les désordres de l'enduit ne permettent de voir que la partie inférieure du Massacre des Innocents (fig. 14). Le roi Hérode, assis sur un trône les pieds posés sur un *scabellum*, regarde le massacre des enfants que les mères tentent de soustraire aux bourreaux, sans succès comme en témoignent les bustes coupés.

Sur le côté nord, un homme souffle dans une trompe (fig. 15). Un deuxième personnage le devance puis l'aile d'un ange. Il peut s'agir d'une Annonce aux Bergers. À l'extrémité orientale du registre, Marie chevauche un âne tiré par Joseph, qui porte un baluchon sur l'épaule comme sur le portail sculpté au XIIe siècle de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Vouvant en Vendée. Le registre inférieur a disparu. La première travée se consacre à l'Enfance du Christ en mettant l'accent sur l'Incarnation.

La progression dans le chœur commence par la part humaine du Christ et mène à la part divine avec la *Majestas Domini* de l'abside (fig. 10). Le Christ trônant s'inscrit dans une mandorle entourée des quatre Vivants et d'anges. Il esquisse un geste d'allocution de la main droite et présente un livre ouvert posé sur sa cuisse de l'autre sur lequel est écrit : « EGO SVM/LV [S] [H...]N/ ». Barbara Franzé propose de rapprocher ce texte de la citation de Jean 8, 12 qui se trouve sur la peinutre de Saint-Clément de Taüll : « EGO SU(m)/ L(ux) (mu)N/(di) » [13].

De chaque côté du Christ, trois anges se suivent en procession. Ils présentent une coupe ou un bol avec l'hostie. Le premier élève l'hostie de ses deux mains vers le Christ. Un ange hexaptéryge, sans doute la fusion d'un séraphin pour le nombre d'ailes et d'un chérubin pour les roues enflammées, achève le cortège. La fusion de ces deux anges se retrouve à la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers en Bourgogne et dans l'absidiole méridionale de l'église San Pietro de Civate en Lombardie[14]. L'image du Christ de l'Apocalypse occupe la majorité des absides et s'accompagne, selon l'usage, des symboles des Quatre Vivants. En revanche, la présence de chérubins debout sur deux roues est peu courante (fig. 16).

La procession d'anges porteurs d'hosties témoigne également d'une iconographie recherchée. L'ange du supplice, le plus proche du Christ, lui tend l'hostie. Christian Davy relie cet épisode au principal débat théologique de l'époque sur la réalité de la transmutation, c'est-à-dire la transsubstantiation[15]. À la fin du XIe siècle et au début du XIIe siècle, un des plus vifs débats

[13] FRANZE, 2007, p. 480.
[14] ANGHEBEN, 2008a, respectivement p. 73 et 66.
[15] LAINE, DAVY, 2002, p. 13.

théologiques en Europe occidentale divise l'ouest de la France. Béranger de Tours (vers 1000-1088) ne voit dans l'hostie qu'un symbole du corps et du sang du Christ, en opposition avec le dogme appelé plus tard la transsubstantiation, et développe ainsi une théorie hérétique. Si plusieurs conciles et théologiens le condamnent, le besoin de réaffirmer le réalisme de l'Eucharistie se fait probablement ressentir dans les images comme à Tavant et à Parçay-Meslay (Indre-et-Loire).

Barbara Franzé rapproche le programme iconographique de Tavant avec celui de la chapelle d'Areines, près de Vendôme. Le Christ en majesté et les Quatre Vivants dans l'abside sont introduits par des épisodes de l'Incarnation sur la voûte du chœur : Annonciation et Visitation au nord, Nativité au sud[16]. Elle indique que plusieurs chapelles ou églises paroissiales et prieurales, situées dans la dépendance directe ou indirecte de l'abbaye de Marmoutier présentent une organisation du décor associant, dans l'abside, une image de la *Majestas Domini* et les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse ou les épisodes de l'Incarnation sur la voûte du chœur. La bande faîtière de la travée droite du chœur est scandée par sept faces « lunaires », qui l'on ne retrouve vraisemblablement qu'à Montoire, sur l'intrados de l'arc de l'abside orientale[17] (fig. 17). Ces sept visages peuvent représenter les sept dons du Saint-Esprit ou les sept arts libéraux. Au moment de l'Incarnation, le Christ peut transmettre à ses fidèles les sept dons ou grâces spirituels permettent d'agir vertueusement et qui sont nécessaires pour se rapprocher de Dieu. Barbara Franzé indique que pour les Pères de l'Église, la montée vers Dieu se fait par degrés, qui correspondent aux sept dons de l'Esprit ou aux sept arts libéraux. L'autrice conclut qu'à Tavant, les sept visages astraux correspondent probablement aux sept degrés de l'ascension à Dieu et que si le monde céleste est l'aboutissement du parcours spirituel, le point de départ en est l'Écriture, représentée par les épisodes de l'Incarnation[18].

TECHNIQUE

Une première couche granuleuse de mortier composé de chaux et de sable a été directement appliquée sur la maçonnerie en pierre de taille. Une couche d'enduit de même composition, mais avec une granulométrie plus fine recouvre le mortier et supporte la couche picturale. La présence de raccords d'enduit dans l'abside incite à penser que le décor a été réalisé au moins partiellement sur enduit frais (fig. 18, 19, 20). L'usure de certains rehauts indique que ces

[16] FRANZE, 2007, p. 474.
[17] FRANZE, 2007, p. 481.
[18] FRANZE, 2007, p. 483.

derniers ont probablement été posés à sec. Les peintures du chœur ont donc certainement été exécutées selon une technique mixte.

L'observation des raccords d'enduits permet de déterminer l'ordre de pose des différentes parties du décor. Dans l'abside, le peintre commence par enduire et peindre le Christ au centre de la composition, car toutes les surfaces adjacentes la recouvrent (fig. 18). Les limites de la surface à enduire correspondent aux contours de la mandorle. Ensuite, on réalise la partie supérieure du cul-de-four jusqu'à la limite haute des bandes décoratives. Puis on enduit la surface des anges au sud avant de faire ceux au nord. L'abside se découpe ainsi en quatre parties : on commence par enduire et peindre le centre, c'est-à-dire le sujet majeur, avant de progresser de haut en bas. Dans la première travée du chœur, un raccord s'observe au-dessus des têtes de Marie et Élisabeth (fig. 19, 20 b). L'enduit du registre de la Visitation recouvre celui des médaillons : on enduisait et peignait donc de haut en bas.

Les nimbes de l'ensemble du chœur ont vraisemblablement été tracés à l'aide d'une ficelle tendue. Dans la première travée, de nombreuses lignes indiquent que les horizontales de la composition, notamment les bandes du fond ont été délimitées au cordeau (fig. 18, 19, 21).

La palette chromatique se compose de jaune, rouge, vert, blanc, noir, gris, beige et de bleu uniquement dans l'abside. Le peintre commence par placer le dessin préparatoire en rouge avant de colorer le fond en laissant les figures en réserve (fig. 22). En effet, les traces de pinceaux servant à appliquer le fond épousent la forme des figures dessinées au dessin préparatoire, ce qui peut créer un décalage avec la figure colorée. Les figures sont peintes en commençant par les carnations puis les aplats des tissus, cheveux et nimbes. Pour les tissus, on applique d'abord le blanc puis le jaune et enfin le rouge. Les figures sont rehaussées de jaune, de vert puis de rouge. Enfin, l'ensemble est cerné de noir qui sert également à creuser les plis des tissus. La pose des lumières en blanc achève les figures et les inscriptions.

Les aplats sont appliqués selon un geste allant de la gauche vers la droite (fig. 23) : cette manière de procéder correspond à l'ordre d'enduisage des surfaces et au sens de lecture des scènes. Un repentir se remarque sur les vagues rouges intercalées entre la nuée blanche et verte au-dessus de la tête de Marie fuyant en Égypte (fig. 24). Initialement, la nuée rouge ne devait être constituée que de deux vagues finalement divisées entre trois plus petites. Enfin, quelques coulures de peintures rouges tachent le fond jaune en partie inférieure de la scène du Massacre des Innocents (fig. 25). Il s'agit vraisemblablement d'un accident de chantier sans gravité, car

la corniche sculptée les dissimule et les rend invisibles du sol. Ces coulures correspondent à la couleur des rehauts rouge foncé et confirment la pose du fond dans les premières étapes du phasage coloré, bien avant celle des rehauts.

STYLE

Encadrement

Les encadrements de la première travée du chœur participent à la structuration des scènes. Par l'orientation de ses visages dans des médaillons, la bande axiale de la travée guide le regard vers l'abside. Ils appartiennent au vocabulaire ornemental de la peinture romane : des vagues blanches et rouges pour les nuées, les habituelles bandes rouge et jaune et un délicat quadrillage rouge à perles vertes et blanches (fig. 26). Dans l'abside, un ruban tourné rouge et blanc délimite la partie supérieure de l'inférieure et souligne la mandorle. Dans l'ensemble, les peintures de l'église de Tavant rassemblent des encadrements variés et recherchés comme des motifs courants.

Composition

Le voûtement en berceau s'adapte parfaitement à la mise en place de cycles narratifs peints (fig. 9). Quatre registres, divisés en scènes, délimités par des encadrements séparent le berceau. Les personnages sont disposés sur le même axe médian, la tête généralement placée au même niveau, sauf celle de Marie chevauchant qui franchit le cadre, de même que les ailes de Gabriel.

La peinture de l'abside reprend une composition de l'abside fréquemment utilisée à savoir : le Christ peint sur l'axe médian et les Quatre Vivants qui l'entourent symétriquement en formant un carré dans lequel s'inscrivent les pointes de la mandorle (fig. 10). Le peintre occupe l'espace vacant par deux processions d'anges. Le pied de Matthieu et le geste d'allocution du Christ franchissent le cadre imposé, dynamisant la composition. Ces franchissements se retrouvent également dans la première travée du chœur et dans la crypte de l'église.

Fond de scène

Dans l'ensemble du chœur, les personnages se détachent sur des fonds à larges bandes colorées blanches, vertes, jaunes et rouges. Dans l'abside, des vaguelettes noires rehaussent le fond rouge du registre inférieur.

Drapés

La disparition de nombreux rehauts ne permet pas d'apprécier pleinement le traitement des draperies. La palette de plis est variée, mais courante dans la peinture romane : des traits concentriques sur le ventre et des rehauts parallèles aux membres, des envolées de pans de manteaux, des plis en V entre les cuisses ou encore des plis en tête d'épingle et en éventail au bas des tuniques.

Corps

Les corps se caractérisent par des silhouettes proportionnées aux membres grêles. Les cuisses et leurs attaches au bassin se distinguent sous les étoffes. Un demi-cercle dessine le genou. Les mains et pieds, allongés, bénéficient d'un traitement détaillé (fig. 27). Un rehaut rouge souligne les phalanges et les ongles. Les lignes de la paume apparaissent complétées par de courts traits parallèles au creux de la main. Le peintre dessine d'un rehaut rouge l'attache de la cheville des anges et la voûte plantaire quand le pied est de profil. Deux rehauts sombres créent le modelé sur les côtés des pieds du Christ (fig. 27). Ce pli triangulaire sur le dessus du pied se retrouve à plusieurs reprises dans la peinture romane, notamment à Saint-Savin, et montre que le peintre schématise la réalité.

Visages

Les personnages présentent des visages aux mâchoires assez carrées (fig. 27). Les yeux en amande très arrondis se terminent en virgule avec un cerne sous l'œil. Les pommettes rondes sont très courantes dans la peinture romane. D'épais sourcils reliés entre eux sont reliés à un nez allongé. Deux traits forment les lèvres : le premier s'incurve au niveau de la dépression du sillon naso-labial, tandis que la lèvre inférieure n'est rendue que par un second trait plus discret. Enfin, deux courts rehauts marquent la commissure des lèvres. Un demi-cercle indique la présence du menton.

Deux traits parallèles à la mâchoire et deux demi-cercles affrontés soulignent les plis du cou. Deux autres demi-cercles complètent le cou d'Élisabeth (fig. 27). Enfin, un dernier demi-cercle dessine le creux entre les deux clavicules.

COMPARAISONS

Les épais rinceaux rouges de la limite inférieure de l'abside rappellent ceux du prieuré Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier datés de la fin du XIe siècle, qui sont toutefois plus travaillés (fig. 28)[19].

Les traits concentriques parallèles aux membres sur les bras et le ventre sur la tunique du sonneur de trompe évoquent la plicature des personnages de la nef de Saint-Savin (fin du XIe siècle, fig. 29). Le bas des tuniques des anges avec des plis en tête d'épingle et un début d'éventail renvoie aux peintures de la nef de Saint-Savin (fig. 29). Enfin, le bas de la tunique et la manche blanche à broderie du Christ en escalier évoquent le bas des tuniques des personnages de la nef de Saint-Savin (fin XIe siècle, fig. 29).

Les plis en V sur la jambe levée se retrouvent sur le Christ en gloire de Montoire-sur-le-Loir (chapelle sud, début du XIIe siècle, fig. 31). L'envolée des pans de manteaux des anges rappelle ceux des anges de l'abside orientale de Montoire-sur-le-Loir (fin du XIe - début du XIIe siècle, fig. 30). L'allure dansante des anges du cul-de-four et le traitement très arrondis des ailes qui s'affinent fortement à leurs extrémités renvoient aux anges de l'abside orientale de Montoire (début du XIIe siècle). De courts traits parallèles ombrent le creux de la main comme à Montoire-sur-le-Loir (fig. 32d). Ainsi, le traitement des mains et des cous est également proche de celui de Montoire, qui présente néanmoins certains plis cassés et à bec qui ne se voient pas dans le chœur de Tavant. Les yeux en amande très arrondis se terminent en virgule avec un cerne sous l'œil comme pour les personnages du Lavement des pieds à Rochecorbon (milieu du XIe siècle, fig. 32c).

DATATION

Seule Lorenza Cochetti Pratesi accepte une datation précoce en situant l'exécution des peintures du chœur dans le dernier quart du XIe siècle ou au plus tard au début du siècle suivant, c'est-à-dire peu de temps après la construction de l'église[20]. Marc Thibout et Paul Deschamps attribuent ces peintures à la première moitié du XIIe siècle alors qu'Otto Demus place leur exécution au milieu du XIIe siècle.

[19] DAVY, 1999, p. 245-258.
[20] COCHETTI PRATESI, 1981, p. 228-239.

Bérénice Terrier-Fourmy adhère à l'analyse de Marc Thibout ainsi qu'à celle de Paul Deschamps et considère que les peintures de chœur sont contemporaines de celles de la crypte en s'appuyant sur une homogénéité du style et de la palette chromatique. Pourtant, l'autrice souligne que les peintures de la crypte sont traitées avec des lignes plus épaisses que dans le chœur et avec des couleurs très tranchées. Bérénice Terrier-Fourmy situe l'exécution des peintures du chœur entre 1100 et 1150 grâce à la comparaison du style avec celui de l'abside orientale de Montoire[21].

Les recherches de Martine Lainé et de Christian Davy démontrent que les deux espaces n'ont pas été conçus au même moment et le chœur avait été décoré avant que la crypte ne soit construite. Ils attribuent les peintures du chœur à la première moitié et au milieu du XIIe siècle et concilient donc les deux datations proposées par Marc Thibout, Paul Deschamps et Otto Demus[22].

Barbara Franzé date la construction de l'église de la fin du XIe siècle en s'appuyant sur la parenté entre les chapiteaux de la nef et ceux du chevet de Saint-Benoît-sur-Loire (1070-1107)[23]. L'auteure rapproche le programme iconographique de Tavant de celui de la chapelle d'Areines, près de Vendôme. Le Christ en majesté et les Quatre Vivants dans l'abside sont introduits par des épisodes de l'Incarnation sur la voûte du chœur : Annonciation et Visitation au nord, Nativité au sud[24]. Elle rapproche le style des peintures de Tavant de celui de l'abside orientale de Montoire, dont les peintures ont récemment été attribuées à la fin du XIe ou au début du XIIe siècle[25]. Les points communs résident dans l'aspect dansant des anges aux courtes ailes arrondies et les pans de vêtements emportés par des vents contradictoires. À cela, s'ajoute le traitement de l'espace, la forme des silhouettes et des vêtements et dans les détails, l'emploi de traits en « ailes d'oiseau » pour unir les sourcils, ainsi que les demi-cercles accostés greffés sur deux lignes courbes pour souligner le volume des cous. Enfin, Barbara Franzé relève, comme ressemblance, un motif particulièrement rare : les visages « lunaires » au sommet de la voûte du chœur de Tavant et de l'arc de l'abside orientale de Montoire[26]. Cette comparaison permet à l'autrice de proposer une datation des peintures du chœur de Tavant entre la fin du XIe

[21] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 104.
[22] LAINE, DAVY, 2002, p. 12.
[23] FRANZE, 2007, p. 471.
[24] FRANZE, 2007, p. 474.
[25] FRANZE, 2007, p. 477.
[26] FRANZE, 2007, p. 477.

et le début du XIIe siècle. Elle complète l'analyse du style par des comparaisons avec les peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe, plus spécifiquement l'aspect aérien des figures, les visages représentés de trois quarts, les pommettes rondes et rouges, les membres maigres et rigides, les genoux délimités par un trait curviligne et les torses cerclés[27]. Enfin, une enluminure conservée dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre, datée de la fin du XIe siècle et extraite d'un missel copié à Tours, présente un Christ en majesté au visage étroit et au buste allongé greffé sur un corps monumental, qui rappellent fortement le Christ de l'abside de l'église de Tavant[28]. Ces éléments confortent la datation proposée par l'autrice entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle[29].

Le chevet de l'église de Tavant a certainement été construit entre le dernier quart du XIe et le début du XIIe siècle (campagne 1), avant que la crypte ne soit creusée sous le chœur entre la fin du XIe et le XIIe siècle (campagne 2). L'emploi de la technique mixte issue de la fresque est compatible avec une datation des peintures entre la fin du XIe et le XIIe siècle. Les anges du Christ en majesté du chœur présentent l'hostie, vraisemblablement en réponse à des controverses eucharistiques qui secouent la Touraine entre les XIe et XIIe siècles. Les points communs avec les peintures attribuées à la fin du XIe siècle telles que celles de la nef de l'abbaye de Saint-Savin et de Rochecorbon, ainsi que celles de l'abside orientale de Montoire, permettent de proposer une datation à la fin du XIe ou aux premières années du XIIe siècle. Le foisonnement de détails et le traitement des encadrements dénotent un travail minutieux et soigné malgré les quelques coulures du registre du Massacre des Innocents. Ainsi, le style des figures, modelées avec de nombreux rehauts colorés permet de resserrer la fourchette de datation entre la fin du XIe et le premier quart du XIIe siècle.

Campagne 2 : Ensemble peint de la crypte

ICONOGRAPHIE

Murs gouttereaux et colonnes

Les décors encore en place permettent de restituer des tentures peintes en partie inférieure des murs et au-dessus, le long des arcs, un décor ornemental composé de palmettes, de croisillons sur fond coloré et de bandes rouges et jaunes. Une scène historiée ou la représentation d'un

[27] FRANZE, 2007, p. 477.
[28] FRANZE, 2007, p. 478.
[29] FRANZE, 2007, p. 479.

personnage pouvait se trouver au centre de la lunette. Les fûts des colonnes portent encore des traces d'enduit peint d'étoiles et d'imitation de pierre. Les corbeilles épannelées des chapiteaux ont été layées pour recevoir un enduit à peindre avec de bandes rehaussées de pastilles en guise d'encadrement et un aplat au centre de la corbeille (fig. 8).

Seuls deux chapiteaux sont sculptés et se trouvent au niveau de l'actuelle entrée, ce qui amène à penser que l'accès à la crypte se faisait initialement par l'ouest. Des filets rouges accentuent les creux des sculptures (fig. 33). Un décor végétal stylisé avec un personnage chevauchant un animal hybride semble fouetter un personnage à demi agenouillé ou en train de tomber sur le chapiteau sud (fig. 33 b). Le décor se compose de végétaux avec des cercles et des palmettes sur le chapiteau sud (fig. 33 b). La crypte était donc entièrement peinte selon un programme qui pouvait inclure l'iconographie des deux chapiteaux sculptés, à moins qu'il s'agisse de remplois. L'identification des trente et une scènes de la crypte est encore sujette à de nombreuses incertitudes[30] (fig. 34).

Scène isolée

Un seul personnage a été conservé sur le mur occidental du collatéral nord (fig. 40). L'homme tient un tronc de palmier dans la main droite et une palme dans l'autre. Il ne peut s'agir de saint Christophe, car il ne s'appuie pas sur son bâton. La besace qu'il porte, son bâton et son chapeau évoquent plutôt un pèlerin (fig. 35c, d). La palme qu'il brandit serait celle des élus plutôt que celle des martyrs car il ne porte ni nimbe, ni livre, ni épée pour permettre une identification avec saint Jacques le Majeur. Il s'agirait donc d'un simple pèlerin en relation avec les fonctions de pèlerinage de la crypte. Une autre figure pouvait faire son pendant dans le collatéral sud.

Vaisseau central

Face à l'entrée, deux oiseaux très partiellement conservés accueillent le visiteur (fig. 36). Les peintures des voûtains nord et sud du vaisseau central se répondent. Dans la première travée, deux saintes femmes, assises sur un coussin, tiennent délicatement une tige dans chaque main (fig. 37). L'une présente les tiges avec les mains devant son buste tandis que l'autre les écarte sur le côté. Les subtiles différences dans l'habillement participent à l'individualisation de chacune, malgré l'apparente symétrie de leur figure.

[30] PALAZZO, 2005, p. 396.

Dans la travée suivante, deux anges lampadophores portent chacun un candélabre éteint (fig. 38). Comme précédemment, la symétrie des postures est frappante avec toujours un souci d'individualisation, car les ailes se déploient différemment. Le chiasme des couleurs des vêtements et les rehauts des cous participent à distinguer chaque ange.

L'arbre de la Connaissance du Bien et du Mal répond à la Faute d'Adam et Ève dans la troisième travée, malheureusement très détériorée (fig. 39). Le relevé effectué par Carlos Castillo permet d'identifier Ève à la position de ses mains dont l'une couvre sa nudité et l'autre se lève[31].

Enfin, les deux dernières scènes du vaisseau central consistent au nord en une Déposition de croix et au sud une Descente aux limbes. La Déposition s'articule autour d'une croix en bois constituée de deux troncs dont les branches ont été coupées (fig. 40). L'inscription « I. N. R. I. » devait être écrite sur l'encart au sommet de la croix. Dans l'alignement de la croix, Joseph d'Arimathie serre contre lui les hanches du Christ mort dont le buste retombe en arrière. Une femme, identifiée par l'inscription « Marie », genoux fléchis, soutient la nuque et les genoux du défunt. Elle penche son visage sur celui de son fils. Les gestes de Marie préfigurent le thème des Vierge de pitié qui exprime la douleur de la Passion. Jean, figuré en blond et que l'inscription « Jons » identifie, se tient debout, affligé. Devant lui, Nicodème, agenouillé, retire les clous des pieds du Christ à l'aide d'une pince. De part et d'autre du sommet de la croix, la lune et le soleil se détachent d'un médaillon et la main de Dieu ressort d'une nuée. Marcello Angheben précise que la composition expressive de cette Déposition de croix ne trouve pas d'équivalent dans l'iconographie du haut Moyen Âge[32].

En face, la Descente aux limbes se sépare en deux parties avec les flammes de l'Enfer à l'ouest et le Christ à l'est (fig. 41). Le Christ saisit la main d'un élu, probablement Adam placé à côté d'Ève, afin de les sauver du royaume des morts[33]. Il transperce de sa lance un diable qui tente de les retenir. La main de Dieu émerge d'une nuée pour planter une autre lance dans le diable. Comme fréquemment, le mal est repoussé vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'ouest, tandis que le Christ vainqueur se tient au plus proche du sanctuaire à l'est. Une bande de rubans pliés affrontés sépare les deux scènes au sommet du couvrement (fig. 41). Elle relie l'Agneau, inscrit dans un médaillon, à un cercle au nombre symbolique de douze rayons à l'est. Selon Christian

[31] ANGHEBEN, CASTILLO, 2004, p. 2.
[32] ANGHEBEN, CASTILLO, 2004, p. 6.
[33] KARTSONIS, 1996, p. 3-18.

Davy, le double ruban suggère la durée entre le sacrifice de l'Agneau et le retour du Christ de la fin des Temps[34].

L'ensemble des scènes se faisant face du vaisseau central fonctionne apparemment par deux. Les images entraînent un déplacement vers l'est avec dans un premier temps des figures allégoriques, puis de l'Ancien Testament suivi de deux scènes christiques pour aboutir à la figuration d'une Théophanie dans l'abside.

Le Christ en gloire dans sa mandorle surmonte certainement l'emplacement hypothétique de l'autel (fig. 42). Contrairement aux deux autres scènes du vaisseau central, il est représenté sous les traits d'un homme d'âge mûr. Un ange, qui émerge d'une nuée, l'entoure de chaque côté. Sur le mur de l'abside, de part et d'autre de la théophanie, le sacrifice de Caïn et d'Abel au nord répond au meurtre d'Abel au sud (fig. 43). Caïn, debout dans les flammes, brandit une arme pour frapper son frère. Abel désigne le ciel tandis qu'il place sa main gauche contre son cœur en geste de supplication. Deux crucifiements du Nouveau Testament, celui d'André et de Pierre, décorent les voûtains à proximité du Christ en gloire (fig. 44). Un bourreau plante les clous dans la main de Pierre tandis qu'un autre lui immobilise les pieds à l'aide d'un marteau sur le voûtain en face (fig. 45, 46).

Un sens de lecture des scènes correspondant à la chronologie narrative se profile (fig. 47). La lecture de ces scènes en binôme paraît s'effectuer du nord vers le sud : l'offrande annonce le meurtre, la Déposition de croix est suivie de la Descente aux limbes, le crucifiement d'André en 60 ap. J.-C. avant celui de Pierre en 64 ap. J.-C. La partie orientale de la crypte met l'accent sur la dimension eucharistique du programme avec la figuration d'une Théophanie, le Sacrifice de Caïn et Abel et la Descente de Croix. Le programme s'attarde au rachat du péché originel par la mort et la Résurrection du Christ.

Collatéral sud

Le roi David jouant de la harpe figure sur le voûtain oriental du collatéral sud (fig. 48). Il apparaît fréquemment figuré en roi musicien dans les Psychomachies en tant qu'ancêtre et précurseur du Christ[35]. Dans la crypte, il est assis sur un siège aux accoudoirs décorés de têtes d'oiseau. Précisément, David accorde son instrument à l'aide d'une clef d'accord qui sert à serrer les chevilles pour tendre chacune des cordes, puis approche son oreille de la harpe et

[34] LAINE, DAVY, 2002, p. 47.
[35] NORMAN, 1988, p. 149.

pince les cordes pour en apprécier l'harmonie (fig. 49). Une tête zoomorphique orne la crosse de l'instrument. L'épisode est illustré dans une quarantaine d'enluminures des XIe et XIIe siècles, numérisées dans la base de données « Initiale », et se retrouve également en sculpture, notamment sur un bas-relief conservé au musée des Augustins à Toulouse[36] (fig. 49 b, c). Dans la plupart des exemples, David est assis sur un siège ciseaux avec ou sans dossier. Isabelle Marchesin voit dans cette image un écho à la figuration du Christ comme homme nouveau qui se place en accord avec la loi divine[37]. En accordant sa harpe, David participe à l'ordonnancement du monde tel le Christ lavé du Péché originel. La musique du roi renvoie à l'harmonie du monde par sa capacité à apaiser les âmes, car le roi Saül, peut-être figuré sur le voûtain en face, se trouve soulagé et se déleste du mauvais esprit lorsque David joue de la harpe[38] (fig. 49c). Assis sur un imposant siège, il écouterait David. Il tenait un objet dans la main droite, peut-être un sceptre ou une baguette qui, avec le *scabellum* sur lequel reposent ses pieds, indiqueraient son statut royal à défaut de la présence d'une couronne sur sa tête. En revanche, David porte la couronne alors qu'il n'est pas encore roi quand il joue pour Saül, il s'agirait donc probablement d'un autre personnage.

Dans la travée suivante, deux atlantes portent un objet commun ou deux identiques accolés : un tronc d'arbre ou une poutre (fig. 50). On ne sait pas si chacun soulève son propre fardeau ou s'ils s'unissent pour exhiber une seule charge[39]. Le thème de l'atlante est représenté, notamment à Poncé-sur-le-Loir, mais l'atlante est figuré portant individuellement sa chaque alors qu'à Tavant, chacun assure la stabilité de l'autre (fig. 50 b, d). Comme pour le chapiteau n° 167 du chœur de la collégiale de Saint-Julien de Brioude, les atlantes ne reprennent pas les attributs de l'effort négatif : ils ne tirent pas la langue, ne sont pas nus[40] (fig. 50c). Au contraire, ils paraissent contribuer à maintenir, par leur effort, une stabilité qui pourrait accompagner l'harmonie induite précédemment par David accordant sa harpe.

Dans la troisième travée, un centaure galope et bande son arc vers le sud (fig. 51 b). L'inscription « SAGITARIVS » renseigne sa signification astrologique liée au zodiaque (fig. 51c). En revanche, la mise en valeur de la nature monstrueuse de l'hybride avec une queue de serpent insisterait plus sur la connotation négative. Le centaure, dans ce cas, pourrait

[36] David accordant sa harpe, 1151-1175, bas-relief, M80, musée des Augustins, Toulouse (Haute-Garonne).
[37] CLOUZOT, LALOUE, MARCHESIN, CHALLIER, CAILLE, 2004, p. 82 ; MULLER, 2014, p. 49.
[38] MULLER, 2014, p. 51.
[39] LAINE, DAVY, 2002, p. 38.
[40] VIVIER, 2014, p 452.

symboliser l'homme sous l'emprise de ses pulsions animales qui fonctionnerait avec la figuration de la Colère peinte sur le voûtain en face. Mais, au revers du diptyque carolingien d'Areobindus, Jacqueline Leclerq-Marx démontre que la disposition des sirènes et des centaures donne l'impression qu'ils descendent d'Adam[41]. Une impression similaire pourrait se dégager de l'agencement des scènes sur les voûtains de la crypte de Tavant : le centaure du collatéral sud serait la descendance d'Adam et Ève figurés dans la même travée, mais dans le collatéral nord (fig. 34). La personnification de la colère ouvre son manteau afin de dévoiler sa poitrine nue tandis qu'un serpent lui mord le sein qu'elle transperce d'une lance. Le détail du serpent, synonyme de luxure, complète l'inscription « IRA » (fig. 51d). La femme paraît se mutiler de colère.

Collatéral nord

Un homme lutte contre un félin cabré sur le voûtain occidental de la première travée du collatéral nord (fig. 52 b). Armé d'un bouclier et d'une épée, il repousse l'animal. On pourrait reconnaître Samson et le lion, mais la figuration du combat entre David et le lion paraît plus probable au regard des scènes du collatéral nord. La victoire du berger annoncerait celle du Christ sur la Mort de la partie orientale de la crypte. En face, un homme appuyé sur sa jambe droite tenait un objet disparu dans sa main droite serrée (fig. 52 b). On ignore ce qu'il désigne de son index.

Hélène Toubert identifie, sur le voûtain occidental de la travée suivante, une représentation du Temps[42] (fig. 53 b). Elle reconnaît l'hiver sous les traits du chasseur tenant un oiseau planté sur une pique et le printemps comme cueilleur avec quatre gerbes. En face, un chevalier écarte son écu pour transpercer un monstre dont la lance est brisée (fig. 53 b). Le dénouement du combat de la Vertu victorieuse contre le Vice vaincu évoque la lutte pour l'âme de l'homme. La représentation de cette Psychomachie à l'aide d'une paire d'antagonistes sortis de leur environnement et coupés du combat général correspond à celles du XIe siècle et qui se propagent au siècle suivant[43].

Dans la troisième travée, Adam travaille la terre à l'aide d'une bêche et Ève file la laine au fuseau (fig. 59 b). Ils travaillent pour racheter la Faute commise sur le couvrement adjacent à l'ouest. En face une sainte, couverte d'un voile, lève ses mains en geste de parole (fig. 59 b).

[41] LECLERQ-MARX, 2002, p. 56.
[42] TOUBERT, 1973, p. 279-286.
[43] KATZENELLENBOGEN, 1989, p. 8.

Sa posture sinueuse évoque celle du Désespoir ou de la Colère (fig. 51 b). Toutefois, la sainte se tient droite alors que l'autre tombe vers l'avant. Par opposition, la sainte pourrait évoquer l'espoir.

Vers l'abside, un chevalier plante sa lance dans un homme ou un monstre dont on ne distingue plus que les jambes en jaune (fig. 55 b). À côté, l'esquisse d'un personnage présente une posture similaire à celle du personnage à l'index pointé (fig. 52 b). Il tient une baguette de la main droite. S'agit-il d'un repentir ou ce personnage devait-il être intégré à la scène, par conséquent, inachevée ? Enfin, au nord, le portrait esquissé d'un homme pose à nouveau la question de l'achèvement de cette campagne picturale (fig. 55c).

Pour conclure, le programme iconographique pose des difficultés dans son interprétation, d'autant plus s'il est effectivement incomplet. Les sens de circulation et de lecture nous échappent encore. Il semblerait toutefois que l'on entrait par l'accès actuel puisque les images du vaisseau central guident vers l'abside. Le déroulement narratif des épisodes incite à regarder les images de ce vaisseau de la gauche vers la droite, c'est-à-dire du sud vers le nord. En revanche, la circulation dans les collatéraux reste plus abstraite. Une partition entre les scènes occidentales et orientales se dégage. Le programme à l'ouest est plus moralisateur avec la recherche spirituelle d'harmonie, de stabilité et plus physiquement de combattre le vice et de travailler pour racheter ses péchés sans craindre la mort. La partie orientale se consacre à l'eucharistie et à la victoire du Christ sur la mort. Le pèlerin à l'entrée pourrait renvoyer à la fonction de la crypte, mais on ne peut que relever l'absence de mention de reliques et de figuration de cycle hagiographique, qui se trouve pourtant fréquemment dans les cryptes. La destination de cette crypte, la manière d'y circuler et la teneur du programme iconographie demeurent incertaines.

TECHNIQUE

La couche picturale est posée sur enduit non lissé de chaux et de sable. De nombreuses traces de truelle marquent l'enduit non lissé (fig. 56). Selon toute logique, elles s'orientent horizontalement au milieu des voûtains et verticalement au niveau des arêtes. L'enduisage des surfaces délimitées par des raccords d'enduit indique que les peintures ont probablement été réalisées, au moins partiellement, sur enduit frais. Toutefois, la perte des détails en particulier sur les yeux des personnages qui paraissent aveugle, et l'usure des couches supérieures de peinture révèlent une application à sec de certaines couches picturales (fig. 56 b). Les peintures

sont donc réalisées selon la technique mixte. Si certains rehauts sont authentiques et datent de la mise en œuvre des peintures, d'autres correspondent à des restaurations ultérieures destinées à raviver les couleurs des peintures. De nombreuses traces de pinceaux qui forment des stries dans le badigeon de fond sont ainsi observables (fig. 57). Elles épousent les contours des figures peintes au préalable. Le badigeonnage des fonds de scène au lait de chaux et la reprise des rehauts blancs semblent intervenir au cours du Moyen Âge.

Les raccords d'enduit se trouvent au-dessus des chapiteaux et à la jonction des arêtes de la voûte (fig. 58). Ainsi, une plage d'enduit correspond à un personnage ou un épisode. Les raccords verticaux sont biseautés pour se rejoindre et former l'arête du voûtement, puis recouverts de peinture de telle sorte qu'ils empêchent la restitution de la chronologie du chantier (fig. 58a).

Aucune empreinte de cordeau ne s'observe, les lignes horizontales des encadrements et du fonds à bandes de la Descente de Croix ont vraisemblablement été tracées à main levée. L'irrégularité de la couche d'enduit et du voûtement ainsi que la taille assez réduite des surfaces à peindre peuvent expliquer cette pratique. Les tracés circulaires des nimbes et des clefs de voûte semblent, quant à eux, avoir été guidés par une ficelle tendue.

Le rouge, jaune, blanc et noir avec leurs déclinaisons de beige, jaune clair et rouge foncé composent la palette chromatique de cet ensemble. On ajoute le vert pour les scènes suivantes : David jouant de la harpe (très peu de vert), l'arbre de la Faute, la Colère, l'Espérance, la Déposition de croix, la Descente aux limbes, le bourreau du Crucifiement de saint Pierre, la croix de saint André et les anges autour du Christ en majesté (fig. 59). Une concentration de l'utilisation de vert et de rose apparaît donc dans la partie orientale de l'église. Le bleu complète l'ensemble, uniquement utilisé pour colorer l'intérieur de la mandorle du Christ en majesté. La palette chromatique participe à la hiérarchisation iconographique par l'utilisation de rose, vert et de bleu principalement sur les scènes bibliques et au niveau du chœur de la crypte.

Le peintre débute en plaçant son esquisse en rouge puis les carnations avant de poser les aplats des étoffes, nimbes, cheveux et objets (fig. 60). Après avoir exécuté les vêtements puis la chevelure, le peintre pose les nimbes. Enfin, il rehausse et détoure ses personnages à l'aide de rouge puis de noir. Les rehauts blancs, intervenant en dernier, sont certainement des restaurations médiévales, mais pouvaient déjà avoir existés lors de la réalisation des peintures. Après avoir peint ses personnages, le peintre pose le fond coloré. Les encadrements sont peints

assez tôt dans la composition, avant les carnations. Ils sont probablement exécutés après le dessin préparatoire pour fournir un cadre à chaque scène.

Plusieurs étapes de réalisation sont reconnaissables dans la crypte (fig. 55). Les peintures du vaisseau central sont achevées contrairement à celles des bas-côtés. Au nord-est, un soldat achevé partage son cadre avec un homme resté au stade de dessin préparatoire (fig. 55 b, c). La scène suivante ne comporte que l'esquisse du portrait d'un moine. En progressant vers l'occident, on peut constater que les autres surfaces ont été enduites, prêtes à recevoir un décor, mais sont restées vierges. Le même procédé se répète dans les trois travées occidentales du bas-côté sud. La campagne paraît donc inachevée, avec une interruption progressive du chantier dans la partie occidentale des bas-côtés. En revanche, les murs gouttereaux portent des traces de décor composées de palmettes et de motifs ornementaux. On réaliserait donc le décor des murs latéraux dans un premier temps puis celui du voûtement.

Analyses en laboratoire

2019 : Datation par AMS des charbons présents dans l'enduit de la peinture (laboratoire Beta Analytic, Londres)
Rapport : « Prospection thématique et résultats des analyses : peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et de la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) », Service Régional de l'Archéologie du Centre — Val de Loire.

STYLE

Encadrement

Le décor ornemental occupe une place prépondérante dans cet ensemble. Il structure les scènes et souligne les arêtes du voûtement par une double bande jaune et rouge, parfois semé de perles blanches. Il guide également le regard vers les scènes historiées en reliant l'Agneau au retour du Christ par des rubans pliés (fig. 40 b). Ces motifs ornementaux se retrouvent fréquemment employés dans la peinture romane.

Composition

Lorsque le personnage est isolé dans son cadre, il se place approximativement au centre de la surface qui lui est dédié et occupe le reste de l'espace grâce aux déploiements de ses membres ou ailes ou encore par une posture sinueuse. Les personnages s'émancipent de leur cadre en mordant les encadrements de leur pied, main ou objet ce qui renforce l'impression de

mouvement. Lorsque deux personnages partagent un cadre, l'espace est séparé en deux parties plus ou moins égales.

Enfin, lorsqu'il y a plus de deux personnages dans le cas des deux scènes historiées de la Déposition de croix et de Descente aux limbes, la composition s'articule autour des principales obliques. Dans le premier cas, la composition se construit avec deux grandes obliques. La première est formée par Jean, l'extrémité gauche du bras de la croix, le soleil puis l'encart avec écrit « I.N.R.I ». La deuxième, en parallèle, passe par Nicodème, la sainte femme, la lune et la main de Dieu. Au contraire, le corps courbé du Christ s'oppose à ces lignes droites. La Vierge, penchée sur son fils, créée une ligne contraire qui passe par la sainte femme, le centre de la croix et le soleil (fig. 61a, oblique 3). L'ensemble se compose de droites parallèles dont l'une participe à la construction d'un triangle dont la pointe se trouve à l'intersection de la croix. L'arc du corps du Christ rompt avec l'ordonnancement de la composition et confère à la scène un caractère plus dynamique et expressif. La Descente aux limbes se sépare en deux parties pour distinguer deux lieux : l'enfer et l'extérieur. Le diable, le Christ et la main de Dieu peuvent former un triangle (fig. 61 b). La tête du Christ est légèrement plus haute que celle du diable et plus proche de la main divine. Les lances créent un deuxième triangle, inversé par rapport au premier. Cette disposition accentue le rejet du diable.

Fond de scène

Le fond est blanc à l'exception des deux scènes historiées et de la théophanie (fig. 40, 41, 42). Les figures de la Déposition de croix se détachent d'un fond omniprésent à bandes jaunes, blanches et vertes rehaussées de liserés verts. Au-dessus, la nuée se compose d'une alternance de rouge, blanc, rose, vert et jaune. Les fonds à bandes s'emploient fréquemment dans la peinture romane. Celui de la Descente aux limbes correspond à la bipartition de l'image avec à gauche un aplat grisé pour l'enfer et blanc de l'autre. Enfin, le Christ en majesté se détache d'un fond uni bleu plus sobre qui tranche avec le rouge de son manteau.

Drapés

Des plis concentriques soulignent les bustes et le renflement des ventres selon un procédé connu de la peinture romane, notamment dans l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (fig. 62 b, c). Les jambes qui sortent de tuniques trouvent leurs équivalents sur la Tour de Babel dans la nef de Saint-Savin (fig. 62d). Entre les jambes, les plis en V emboîtés s'arrondissent parfois en U (fig. 62a). Un rehaut dessine les cuisses. Ce type de drapé se retrouve, par exemple, dans la nef

et la crypte de l'abbaye de Saint-Savin (fig. 62 b, c). Le mouvement se traduit par des plis en éventail et surtout par le retour tournoyant du bord des tuniques (fig. 62a).

Corps

Le traitement anatomique bénéficie d'un soin particulier. Les bustes courts pour des membres très allongés ainsi que le rehaut rouge qui isole les muscles, les côtes et les attaches qui confèrent aux corps un aspect sec et noueux trouvent leurs équivalents avec ceux de la Faute d'Adam et Ève à Poncé-sur-le-Loire (Sarthe, 1170-1180) ou celui du Christ lors de son Baptême à Genneteil (Maine-et-Loire, 1170-1180, fig. 63 b, c).

Les mains se terminent par des doigts assez effilés et les principales lignes de la main ainsi que les ongles sont détaillés (fig. 64). Des rehauts d'un beige soutenu ombrent les creux. En revanche, les doigts sont dépourvus de phalanges.

Visages

Les cheveux forment une masse gonflée séparée par une raie au centre. Quelques rehauts dessinent des mèches qui se rejoignent dans le dos, à l'exception du Sagittaire et du Désespoir aux cheveux éparpillés. Les visages paraissent amaigris à cause des pommettes rouges dessinées par des rehauts incurvés. Toutefois, les personnages de la Descente aux limbes se caractérisent par des pommettes arrondies, fréquentes dans la peinture romane. Un voile blanc recouvre les grands yeux en amandes. Un rehaut rouge plus épais marque le cerne sous l'œil ; jaune pour les trois scènes christiques. Au-dessus, les sourcils très expressifs sont épais et reliés entre eux. Le nez droit et allongé se termine par des narines proportionnées. Les lèvres sont pincées et charnues, à l'exception de celles du Christ en majesté et des personnages de la Passion dont les lèvres sont dessinées par une vague qui accentue la dépression sous le nez. Plusieurs manières de souligner les plis du cou coexistent. Des rehauts doublent la mâchoire, parfois complétés par des demi-cercles affrontés.

Ces différences de traitement des visages entre les trois scènes christologiques et le reste des peintures de la crypte amènent à penser que plusieurs peintres ont travaillé ensemble et que l'un d'entre eux se serait concentré sur les scènes autour de l'autel.

COMPARAISONS

Cet ensemble reprend des éléments du vocabulaire pictural roman à savoir les doubles bandes rouges et jaunes à pastilles blanches des encadrements ainsi que le fond à bandes. Concernant les visages, les grands yeux en amandes, le traitement du nez et les pommettes rouges sont des motifs récurrents. Le traitement des cous évoque ceux du chœur de l'église de Tavant (fig. 29a). L'anatomie détaillée des corps asséchés évoque ceux de Genneteil, 1170-1180 et Poncé-sur-le-Loire (1170-1180, fig. 63). Concernant les étoffes, les plis concentriques sur le ventre, les V emboîtés entre les jambes, le dessin de la cuisse sous les tuniques et les queues d'aronde au bas des tuniques se retrouvent fréquemment dans les œuvres des XIe et XIIe siècles.

En revanche, les peintures de la crypte se distinguent par un style très vif et tranché qui tient en partie à la manière de travailler : par juxtaposition et superposition de couleurs. L'habituel œil en amande se déforme par une paupière supérieure tracée à l'aide d'un rehaut droit. Les visages paraissent émaciés à cause du tracé des pommettes allongées et courbées qui creusent les joues. Le cerne rouge sous les yeux, plus rarement jaune pour le Christ en majesté, n'est pas des plus courant**.**

DATATION

Marc Thibout, Paul Deschamps, Otto Demus et Bérénice Terrier-Fourmy[44] considèrent que ces peintures sont contemporaines de celles du chœur, leur datation varie donc entre la première moitié et le milieu du XIIe siècle. Martine Lainé et Christian Davy dissocient les peintures de la crypte de celles du chœur et attribuent cette deuxième campagne au milieu du XIIe siècle ou peu après. Ils s'appuient sur des comparaisons avec le style de la Déposition de croix de La Varenne-Bourreau en Mayenne (milieu du XIIe siècle), sur le traitement des pommettes des saintes femmes de Genneteil en Maine-et-Loire (vers 1170-1180) et enfin sur la tension rencontrée dans le cycle de la Vierge à Pouzauges (début du XIIIe siècle)[45].

Le chevet de l'église de Tavant a certainement été construit entre le dernier quart du XIe et le début du XIIe siècle (campagne 1), avant que la crypte ne soit aménagée sous le chœur entre la fin du XIe et le XIIe siècle (campagne 2). L'emploi de la technique mixte issue de la fresque est compatible avec une datation des peintures entre la fin du XIe et le XIIe siècle. Les peintures de

[44] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 104.
[45] LAINE, DAVY, 2002, p. 14.

la crypte ont été mises en place après celles du chœur et présentent un style proche, sans être identiques. La confrontation des différentes comparaisons du style permet de situer la réalisation des peintures de la crypte entre le XIe et le milieu du XIIe siècle. À cela s'ajoutent les résultats des datations AMS de quatre échantillons de charbon prélevés dans l'enduit de sous-couche (fig. 65). En s'appuyant sur les résultats de P1, P2 et P3, puis en les combinant avec la datation par le bâti et les comparaisons picturales, nous pouvons situer l'exécution de cet ensemble peint entre le dernier quart du XIe et le milieu, voire le troisième quart du XIIe siècle. Dans la crypte de Tavant, les analyses ^{14}C n'ont certes pas permis de réduire la fourchette chronologique des peintures, mais elles confirment les dates proposées par l'historiographie. Elles permettent en revanche d'envisager une datation à la fin du XIe siècle, autrement dit beaucoup plus proche de celles de Saint-Savin que l'on peut situer très vaguement dans la seconde moitié de ce siècle[46].

[46] MARZAIS, 2021.

Figures



a : façade occidentale, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



b : façade occidentale, église Saint-Gilles, Île-Bouchard (37)

Fig. 1 : Photographies des façades occidentales des églises de Tavant et de l'Île-Bouchard (37)



a : collatéral sud détruit et nef, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

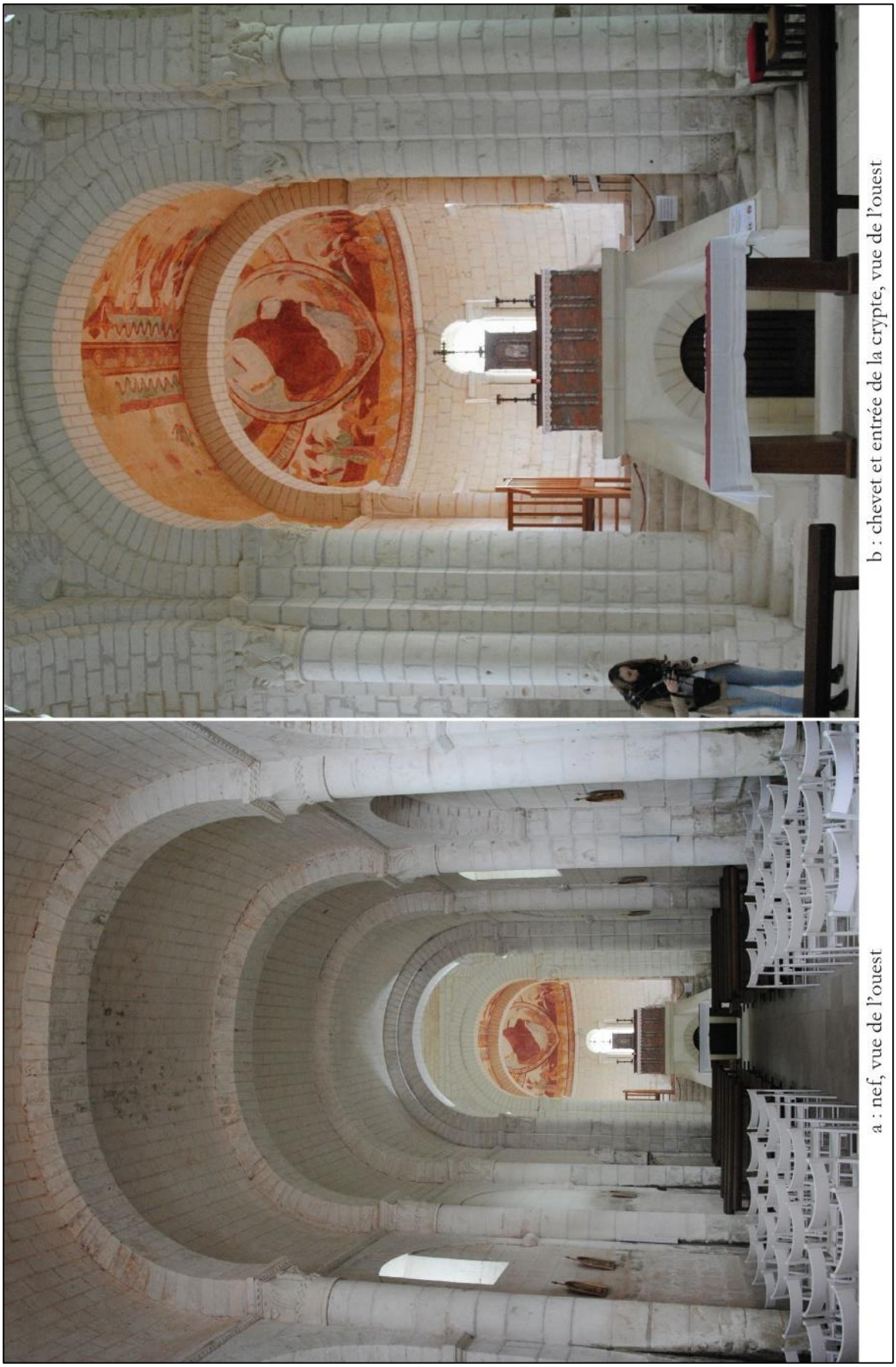


b : transept et chevet, côté sud, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



c : modillons polychromes, nef, mur nord, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

Fig. 2 : Photographies des extérieurs de l'église de Tavant



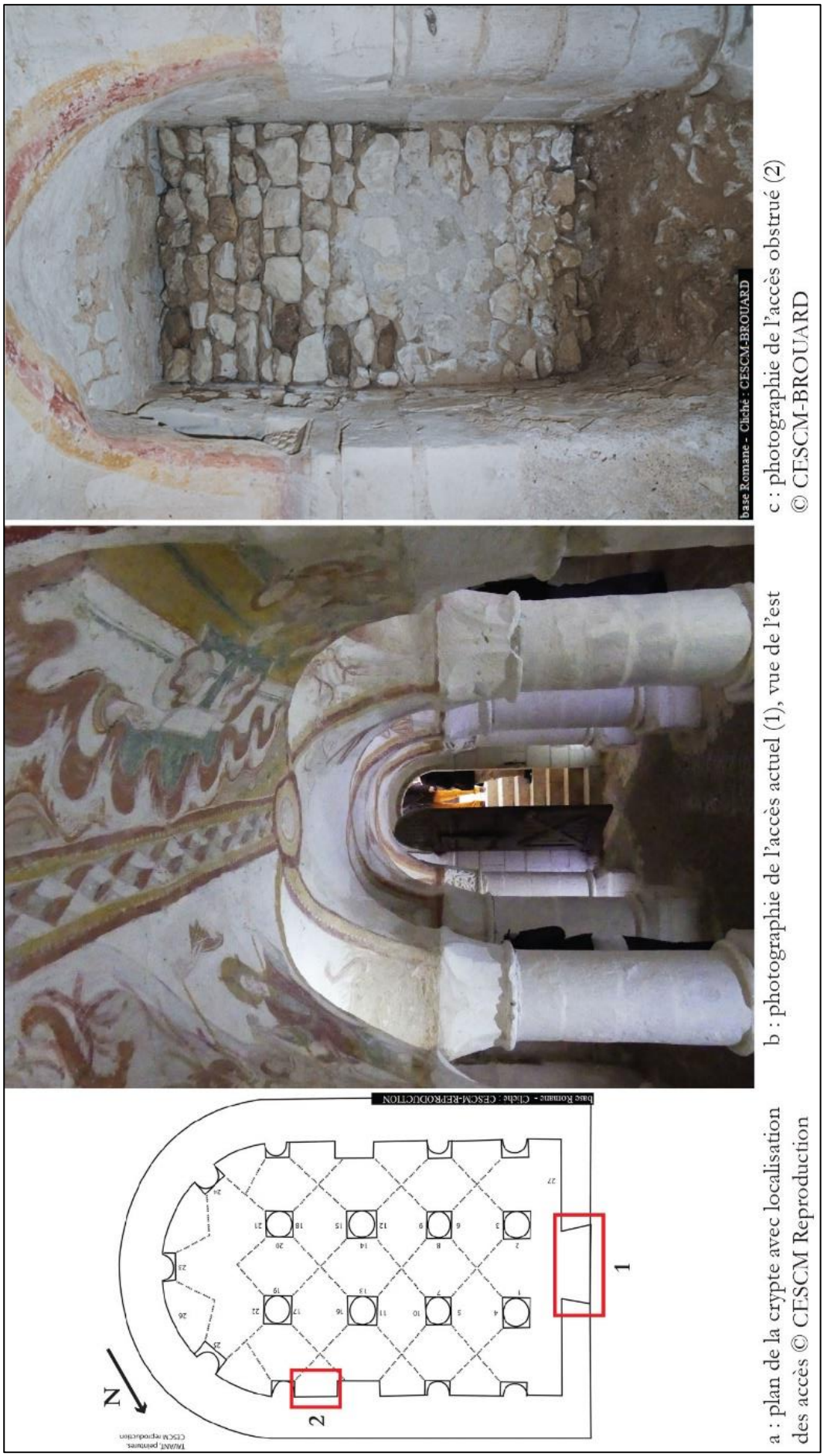
a : nef, vue de l'ouest

b : chevet et entrée de la crypte, vue de l'ouest

Fig. 3 : Photographies de la nef et du chœur

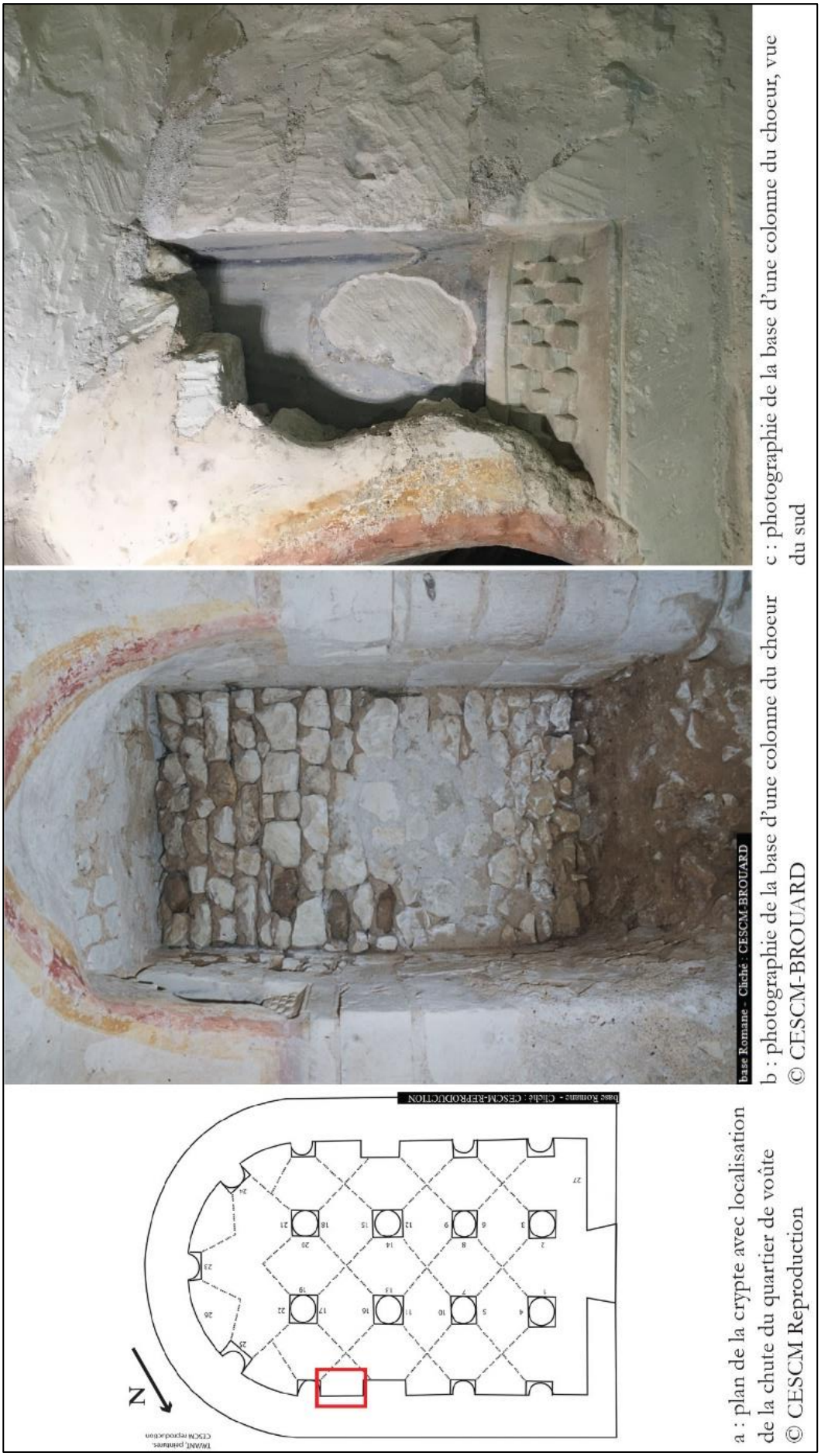


Fig. 4 : Photographies de la crypte



a : plan de la crypte avec localisation des accès © CESCM Reproduction
b : photographie de l'accès actuel (1), vue de l'est
c : photographie de l'accès obstrué (2) © CESCM-BROUARD

Fig. 5 : Plan et photographies localisant les accès à la crypte



a : plan de la crypte avec localisation de la chute du quartier de voûte © CESCM Reproduction

b : photographie de la base d'une colonne du choeur © CESCM-BROUARD

c : photographie de la base d'une colonne du choeur, vue du sud

Fig. 6 : Plan et photographies localisant la base d'une colonne du chœur dans la crypte

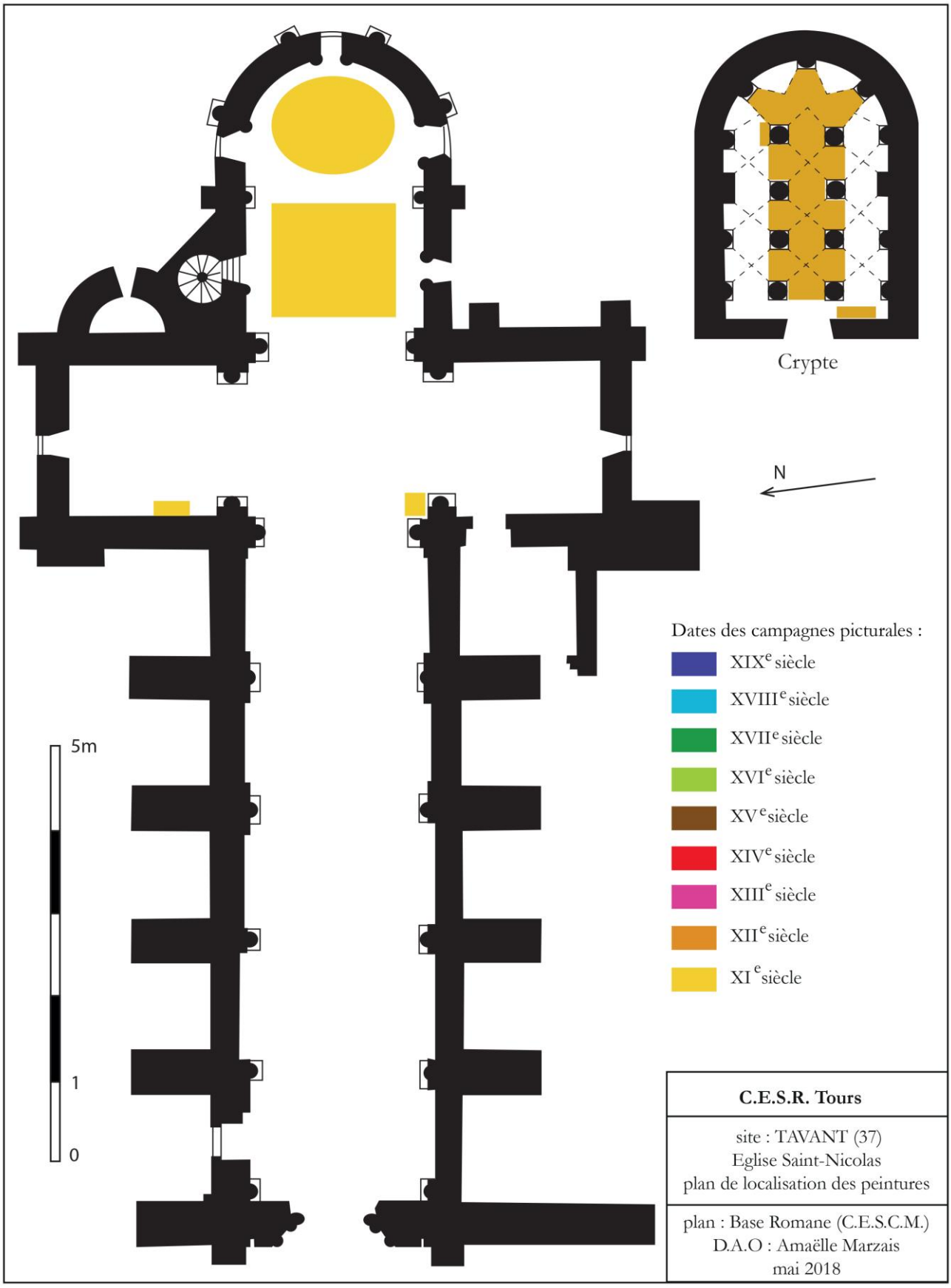


Fig. 7 : Plan de localisation des peintures murales dans l'église et la crypte



a : rubans pliés, angle sud-ouest

b : motifs ornementaux, mur ouest, bras nord, transept

c : traces de polychromie, chapiteau

d : esquisse, chapiteau

Fig. 8 : Photographies des décors peints de la croisée du transept de l'église



Fig. 9 : Photographie des peintures murales du berceau de la première travée du chœur

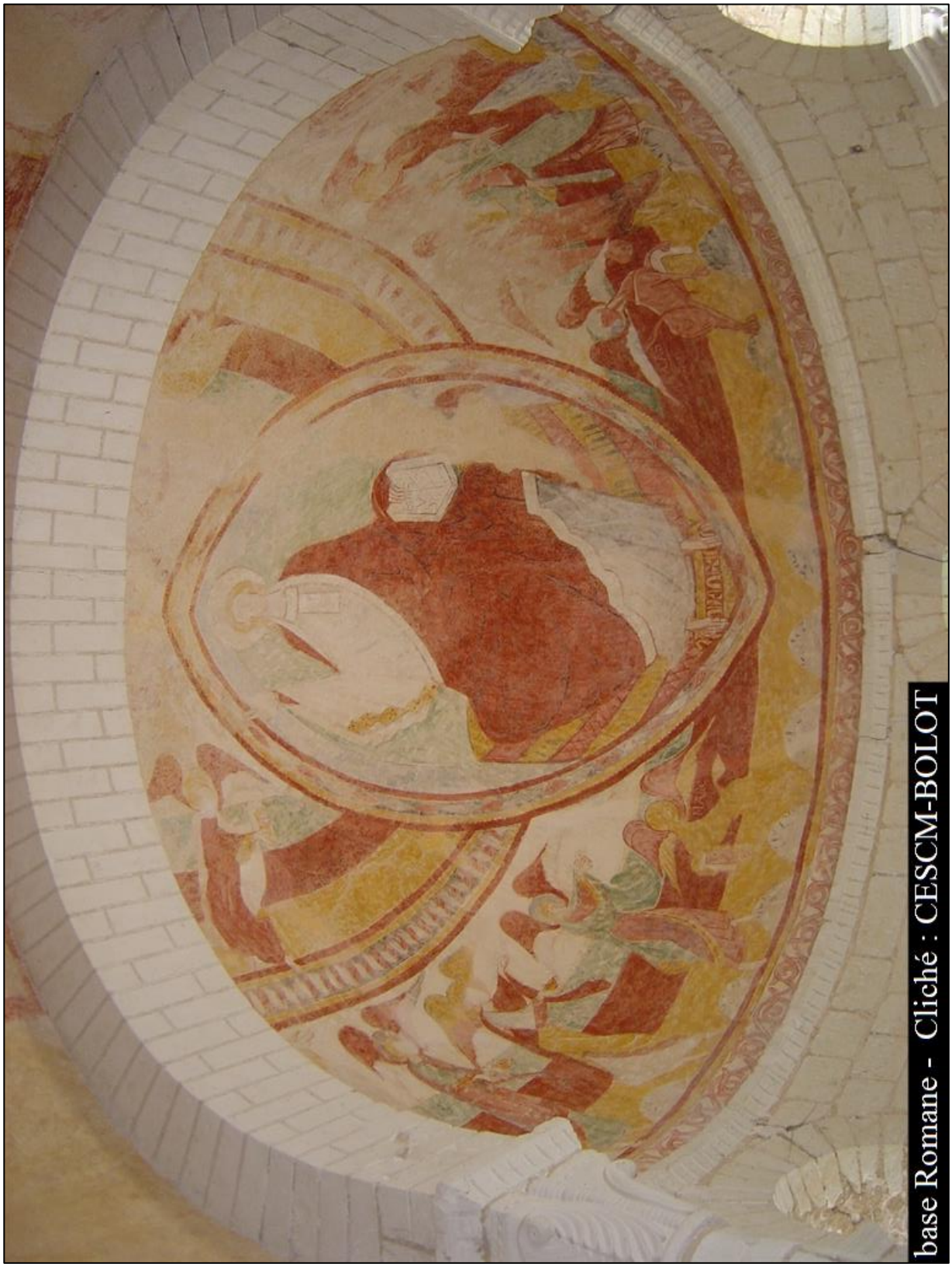


Fig. 10 : Photographie des peintures murales de l'abside du chœur



a : plan de la crypte avec localisation des décors peints photographiés © CESCM Reproduction

b : photographie du décor peint sur le mur nord (1)

c : photographie du détail de palmette

d : photographie du décor peint sur le mur nord (2)

Fig. 11 : Plan et photographies localisant des décors peints sur les murs latéraux de la crypte

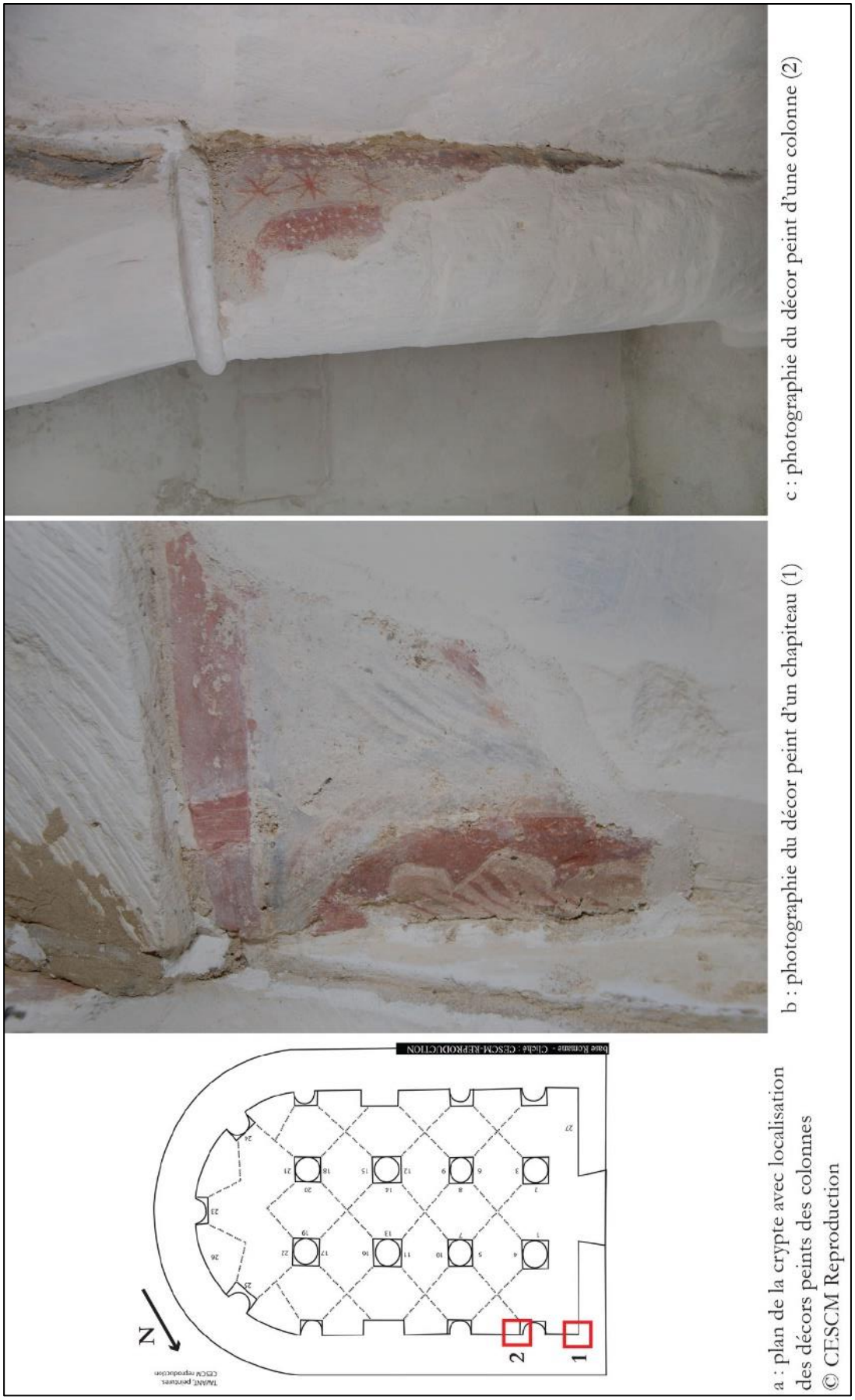


Fig. 12 : Plan et photographies localisant les décors peints des colonnes de la crypte



Fig. 13 : Photographie du registre de la Naissance du Christ



Fig. 14 : Photographie du registre du Massacre des Innocents



Fig. 15 : Photographie du registre de la Fuite en Égypte



a : chérubin, côté nord, abside, chevet

b : chérubin, côté sud, abside, chevet

Fig. 16 : Photographies des chérubins de l'abside du chœur



a : visages dans des médaillons, choeur, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

b : visages dans des médaillons, abside orientale, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (41)

Fig. 17 : Photographies des médaillons à Tavant et à Montoire-sur-le-Loir



Fig. 18 : Photographie de la peinture de l'abside du chœur de l'église



Fig. 19 : Photographie avec indications technologiques des peintures du berceau du chœur de l'église



a : photographie d'un raccord d'enduit du décor de l'abside, choeur



b : photographie d'un raccord d'enduit du décor du berceau, choeur

Fig. 20 : Photographies de raccords d'enduit des peintures du chœur de l'église



a : abside, choeur

b : registre inférieur, côté sud, berceau, choeur

c : partie centrale, berceau, chœur

d : registre supérieur, côté sud, berceau, chœur

Fig. 21 : Photographies des traces de cordeau sur les peintures du chœur de l'église



Fig. 22 : Photographie montrant le dessin préparatoire et une réserve de l'abside du chœur



a : aplat vert, abside, chevet



b : aplat vert, Nativité, berceau, chevet

Fig. 23 : Photographies des traces de pinceaux d'aplats verts des peintures du chœur



Fig. 24 : Photographie d'un repentir sur les peintures du berceau du chœur



Fig. 25 : Photographie des coulures du Massacre des Innocents



Fig. 26 : Photographie d'un décor ornemental de croisillons du berceau du chœur



a : pied droit du Christ, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

b : mains de Marie, Annonciation, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



c : mains de Gabriel, Annonciation, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

d : main de Dieu, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (41)

Fig. 27 : Planche comparative des mains



a : photographie des rinceaux, abside, chevet, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



b : photographie des rinceaux, arc triomphal, prieuré Saint-Jean-Baptiste, Château-Gontier-Bazouges (53) © P. GIRAUD

Fig. 28 : Planche comparative des rinceaux



a : Sonneur de trompe, registre supérieur, côté sud, berceau, chevet, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

b : Offrandes de Caïn et Abel, berceau, nef, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (86) © CESCM-BROUARD

Fig. 29 : Planche comparative de la plicature



a : Christ en majesté, abside, église Saint-Nicolas, Tavant (37) © CESCM-BOLOT



b : Christ en majesté, abside orientale, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (41)

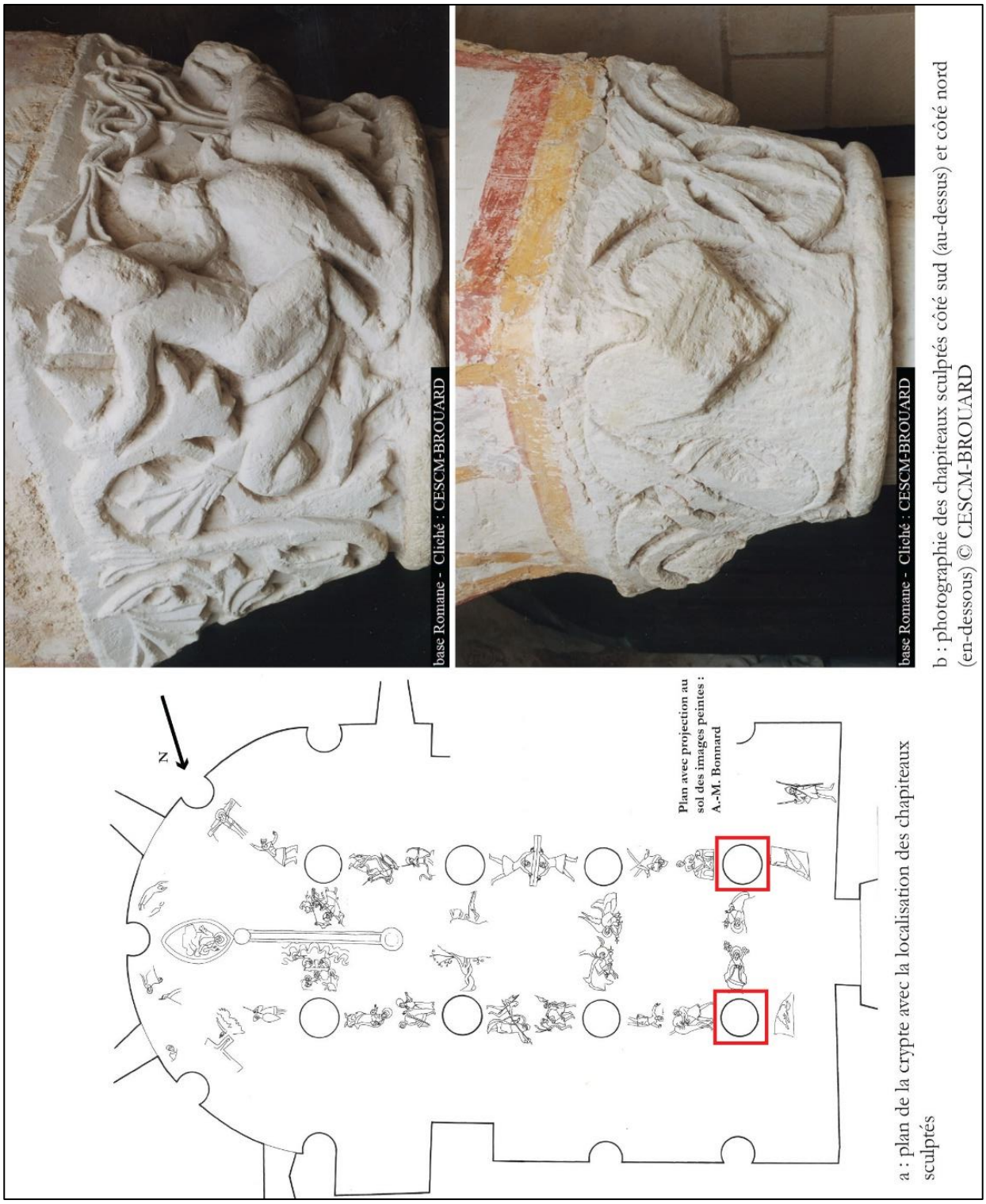
Fig. 30 : Planche comparative de la plicature du Christ en majesté



Fig. 31 : Photographie du Christ en majesté, abside, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (Loir-et-Cher)



Fig. 32 : Planche comparative des visages et des yeux



a : plan de la crypte avec la localisation des chapiteaux sculptés

b : photographie des chapiteaux sculptés côté sud (au-dessus) et côté nord (en-dessous) © CESCM-BROUARD

Fig. 33 : Plan de localisation et photographies des deux chapiteaux sculptés de la crypte

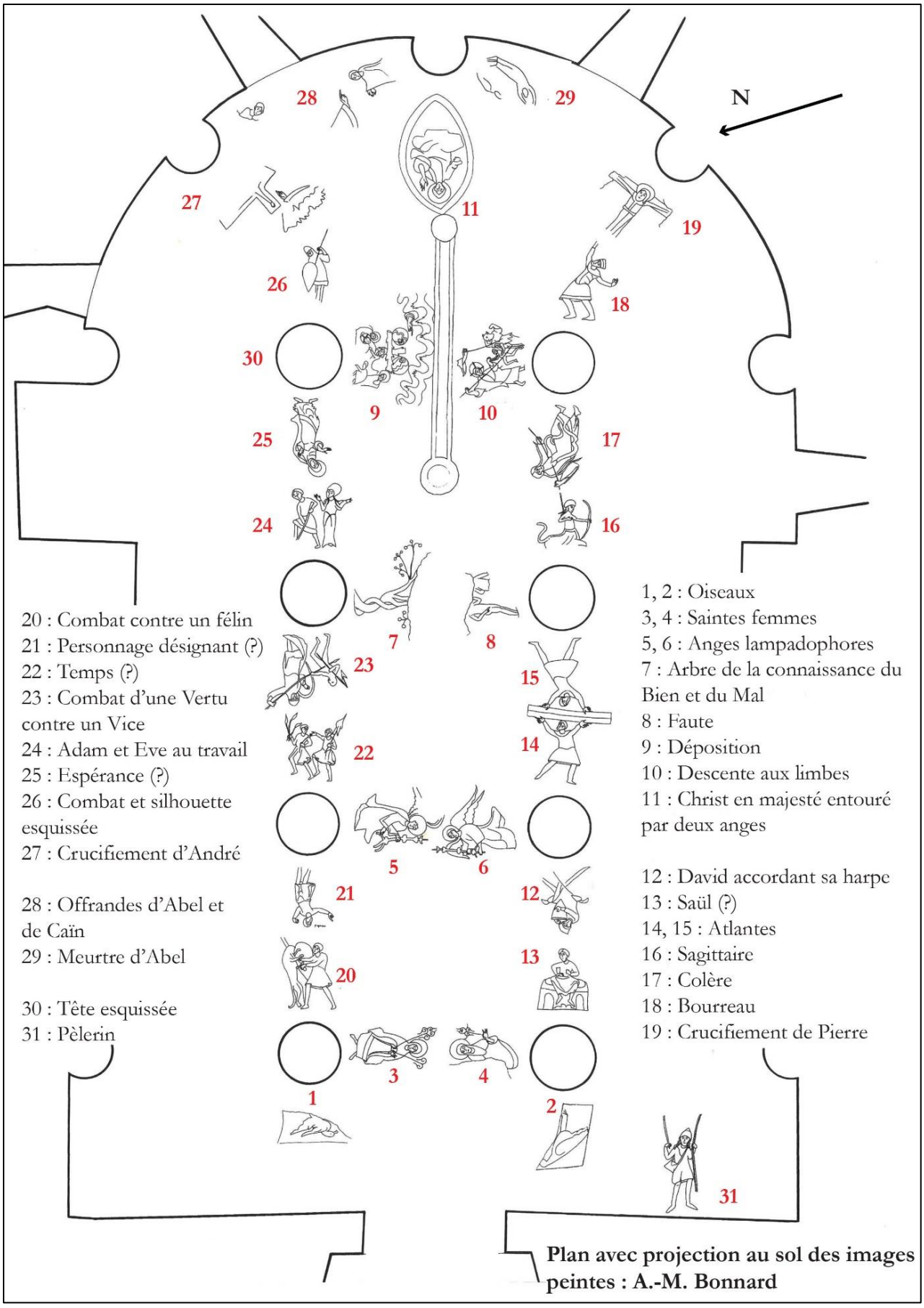


Fig. 34 : Plan de localisation des scènes peintes de la crypte



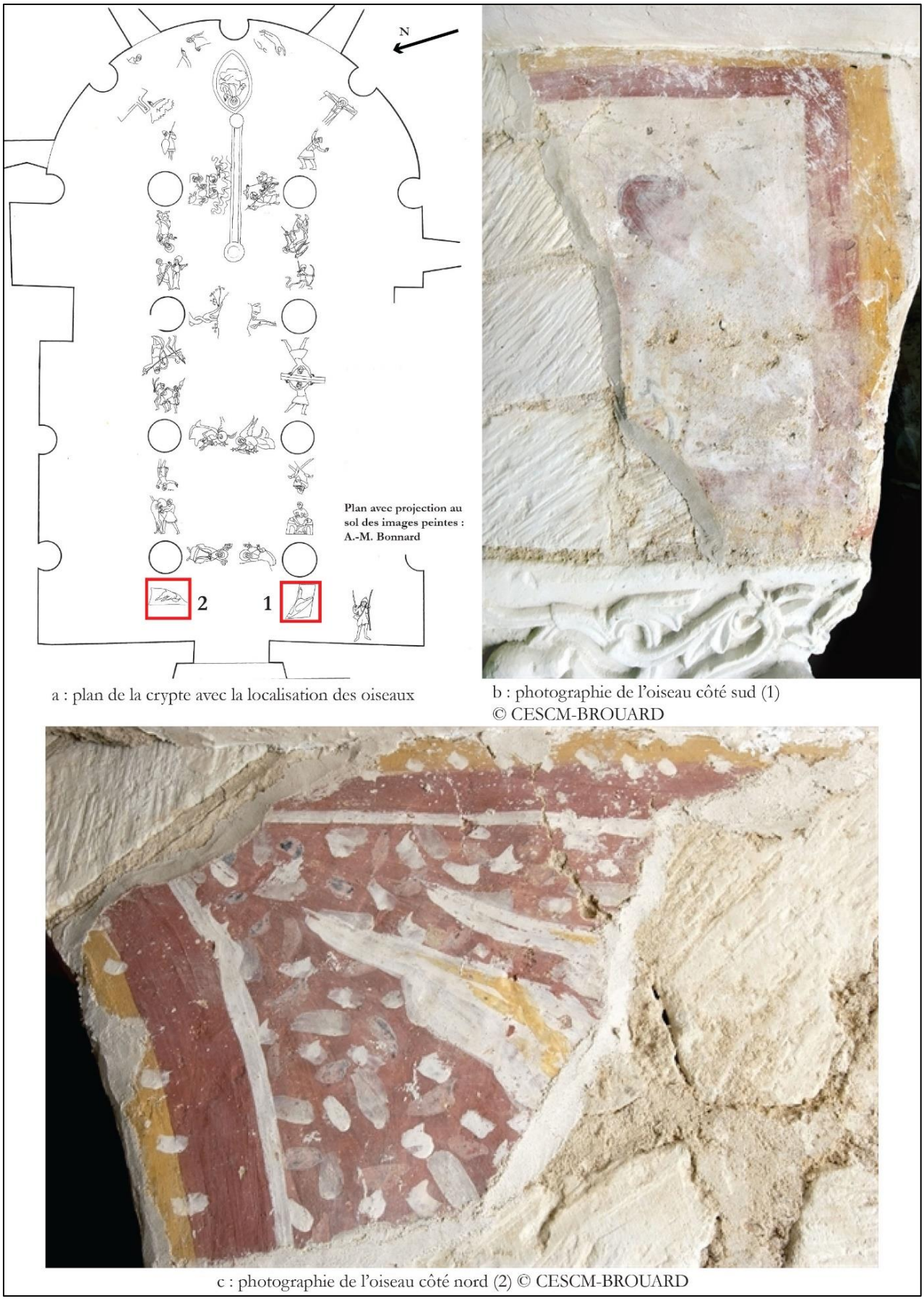
a : plan de la crypte avec la localisation du pèlerin

b : photographie du pèlerin, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

c : Miniature (détail : pèlerin), *Comoediae*, Terentius, Tours, BM, 0924 © Initiale

d : Repas d'Emmaüs, chapiteau, chevet, cathédrale Saint-Vincent, Chalon-sur-Saône (71)

Fig. 35 : Plan de localisation, photographie et planche comparative du Pèlerin



a : plan de la crypte avec la localisation des oiseaux

b : photographie de l'oiseau côté sud (1) © CESCM-BROUARD

c : photographie de l'oiseau côté nord (2) © CESCM-BROUARD

Fig. 36 : Plan de localisation et photographies des deux oiseaux



Fig. 37 : Plan de localisation et photographie des deux Saintes femmes

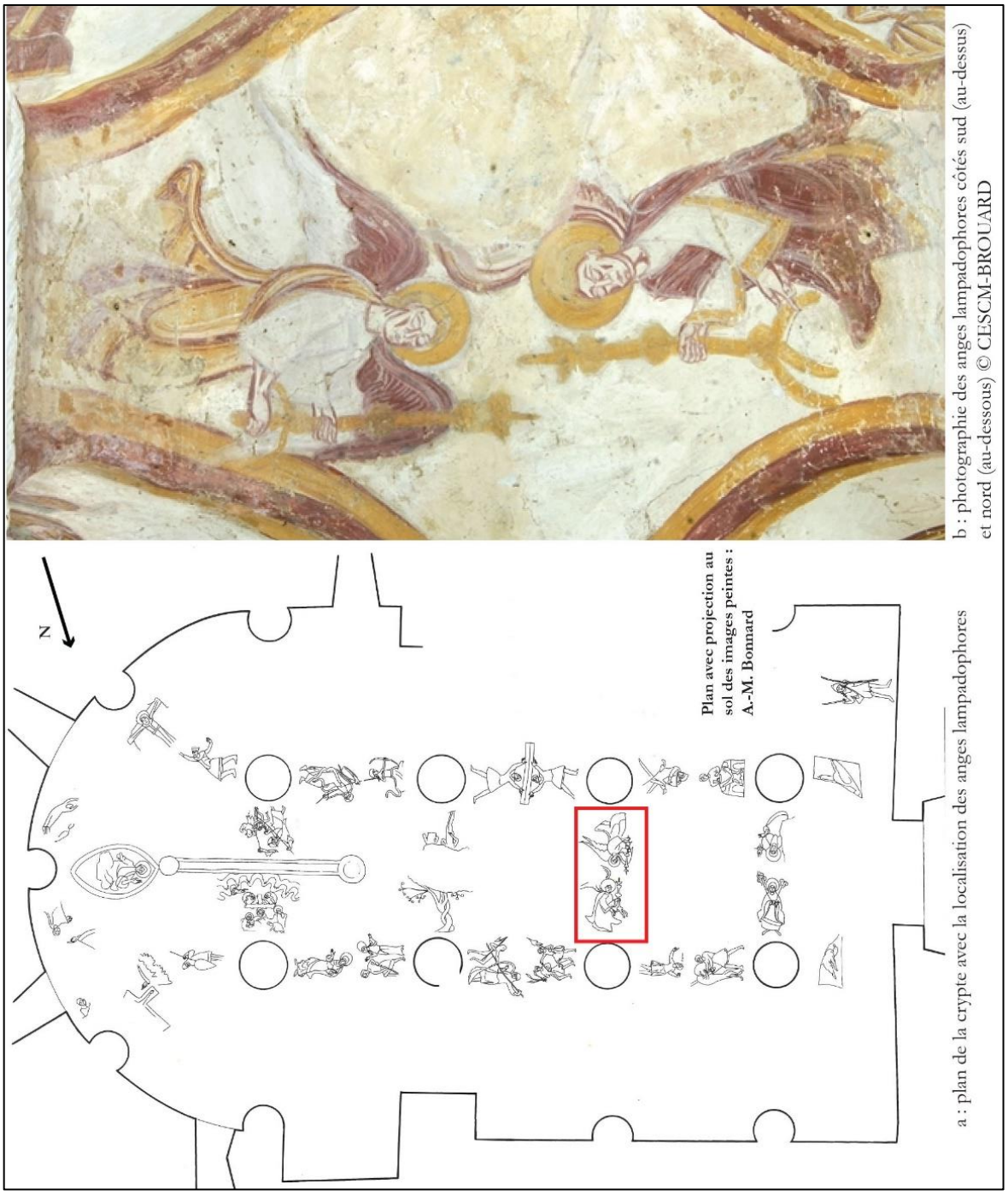


Fig. 38 : Plan de localisation et photographie des deux Anges lampadophores

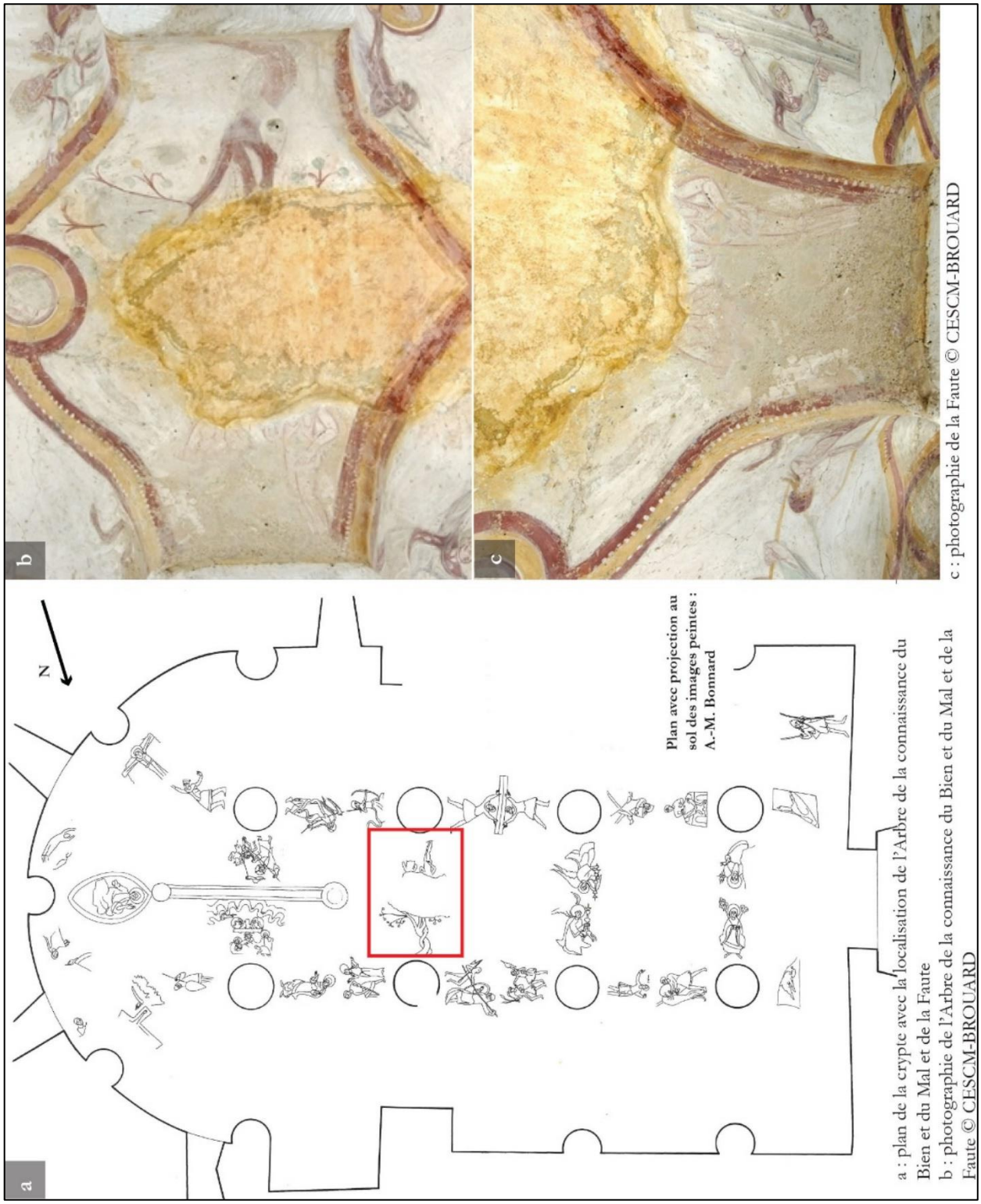
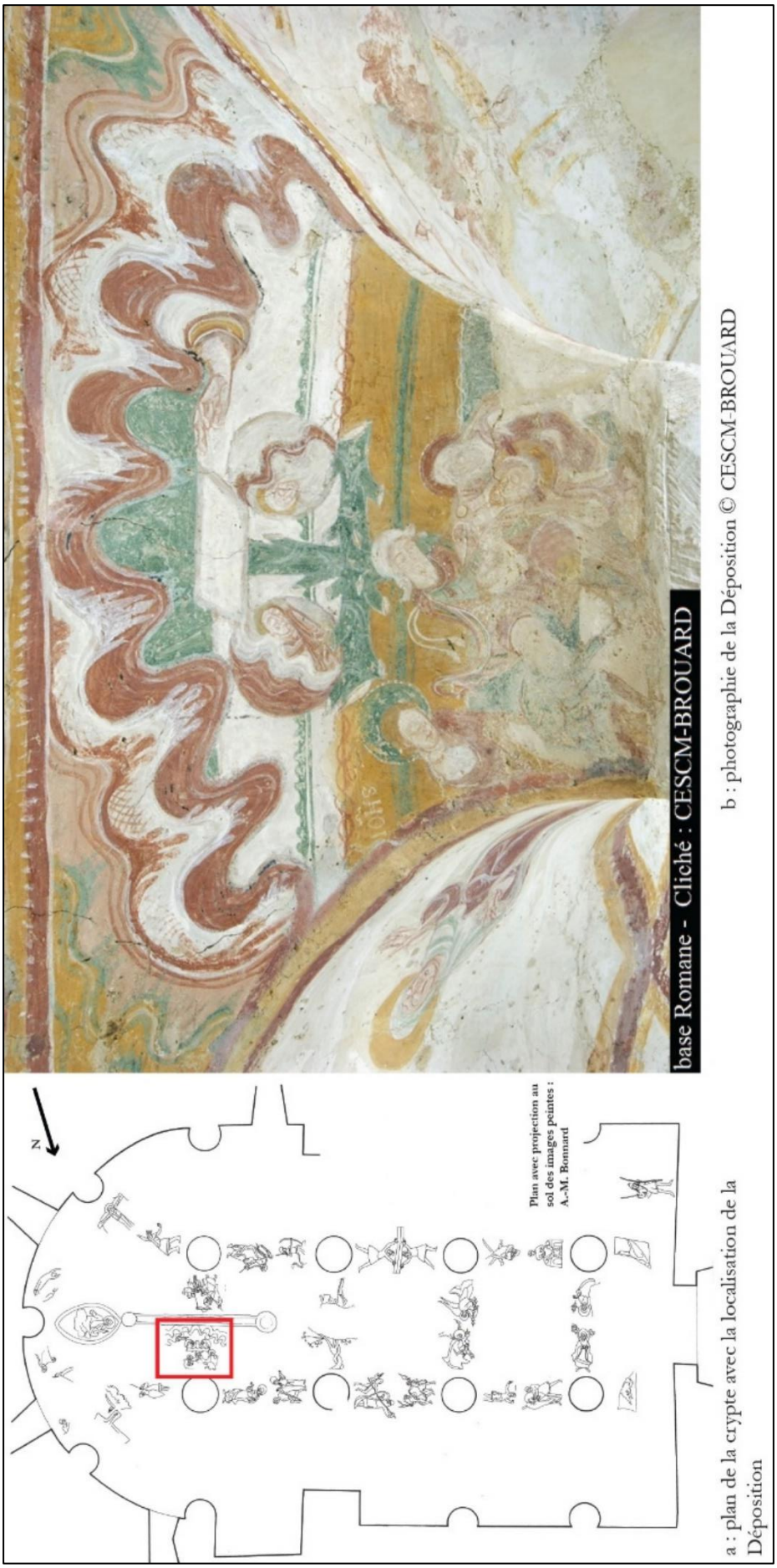


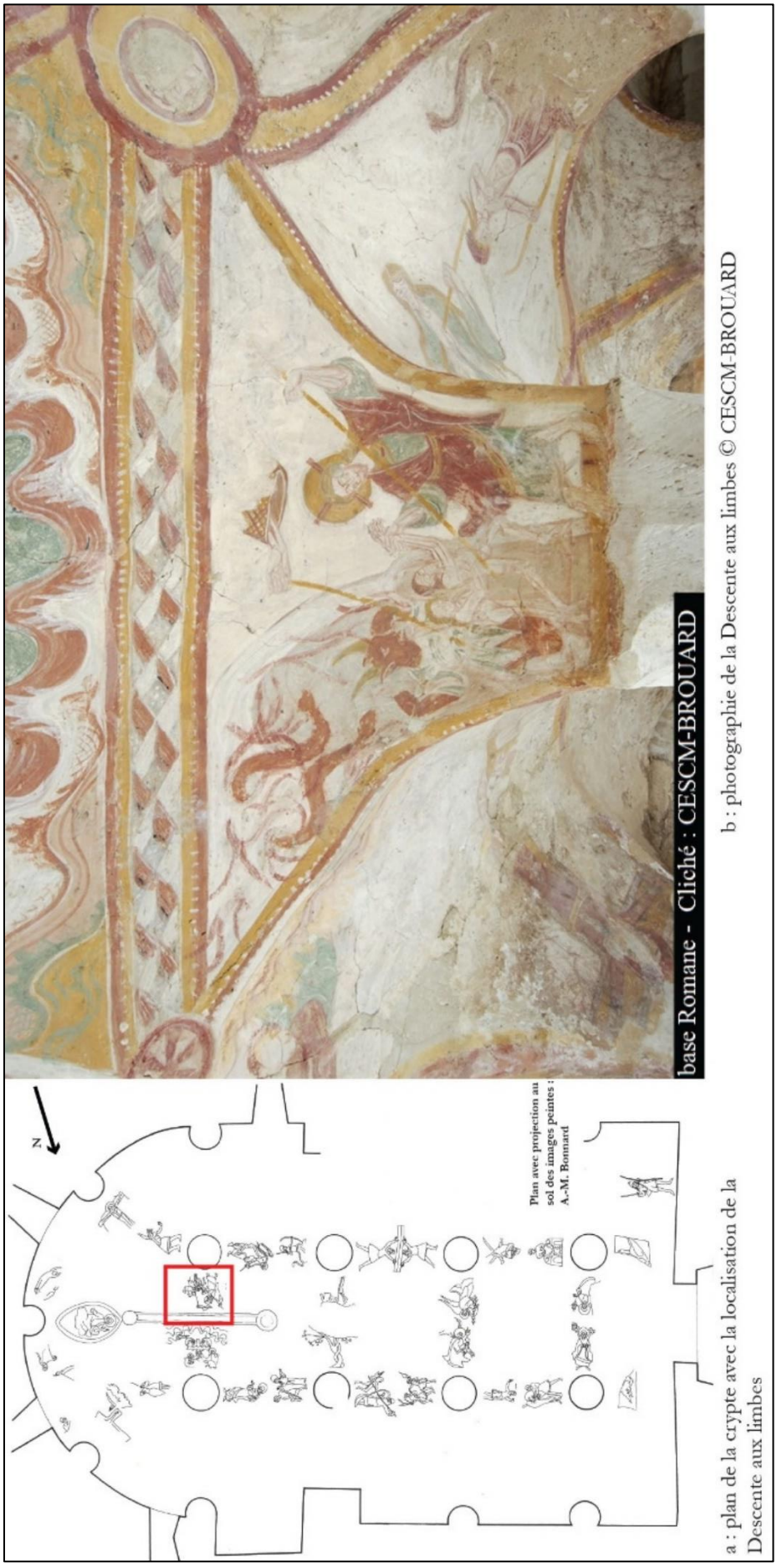
Fig. 39 : Plan de localisation et photographie de l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal et de la Faute



a : plan de la crypte avec la localisation de la Déposition

b : photographie de la Déposition © CESCM-BROUARD

Fig. 40 : Plan de localisation et photographie de la Déposition



a : plan de la crypte avec la localisation de la Descente aux limbes

b : photographie de la Descente aux limbes © CESCM-BROUARD

Fig. 41 : Plan de localisation et photographie de la Descente aux limbes

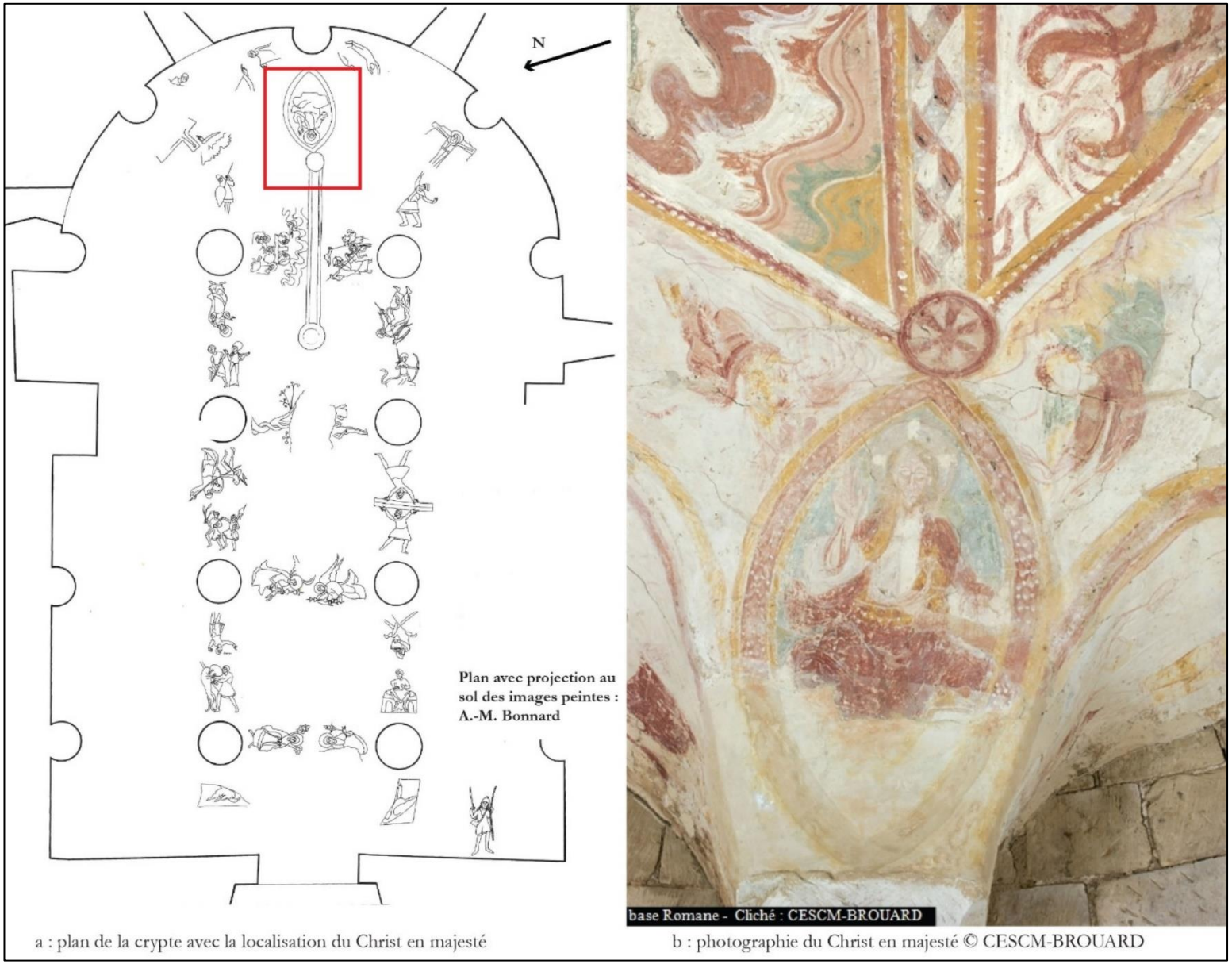


Fig. 42 : Plan de localisation et photographie du Christ en majesté entouré par deux anges

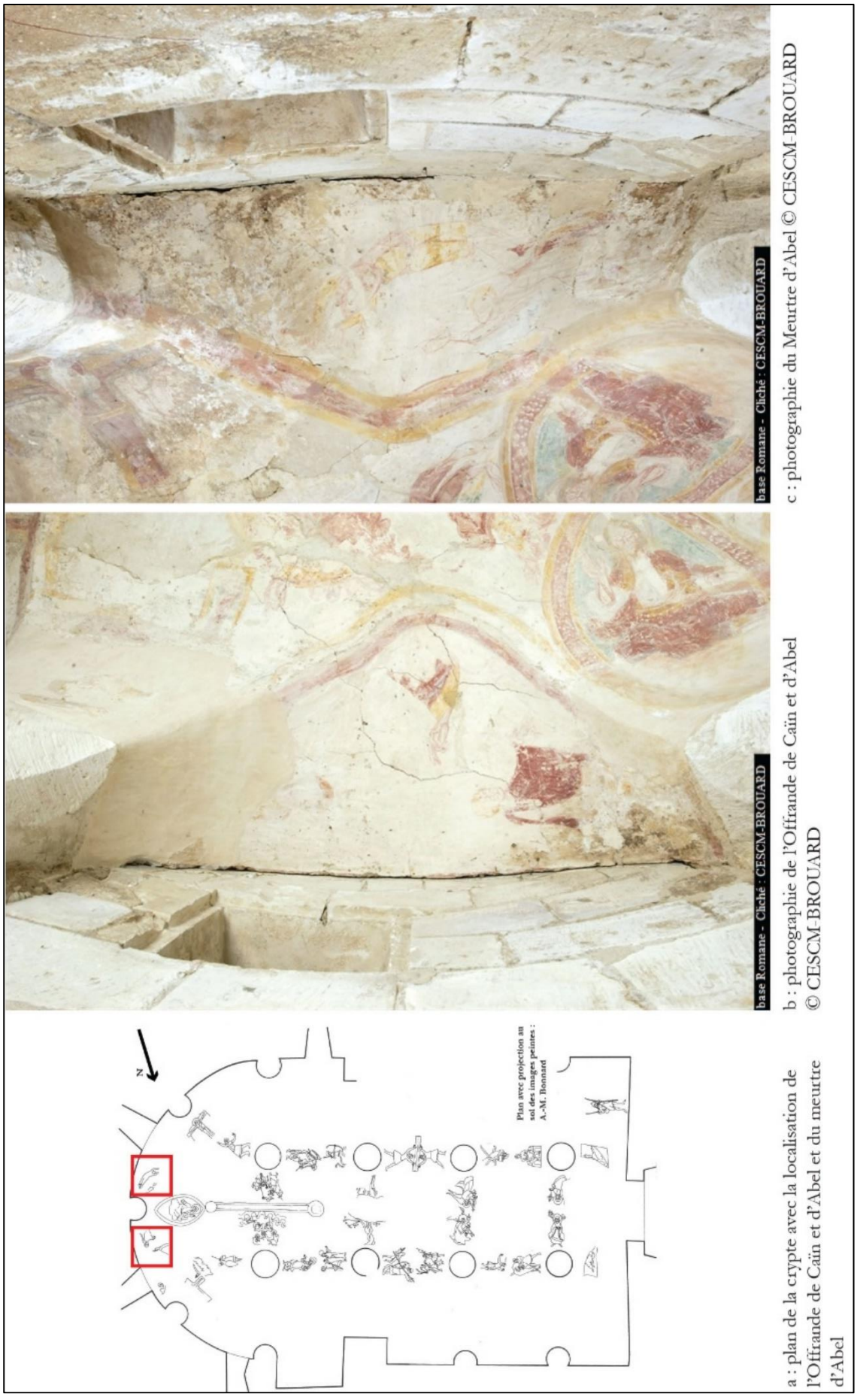
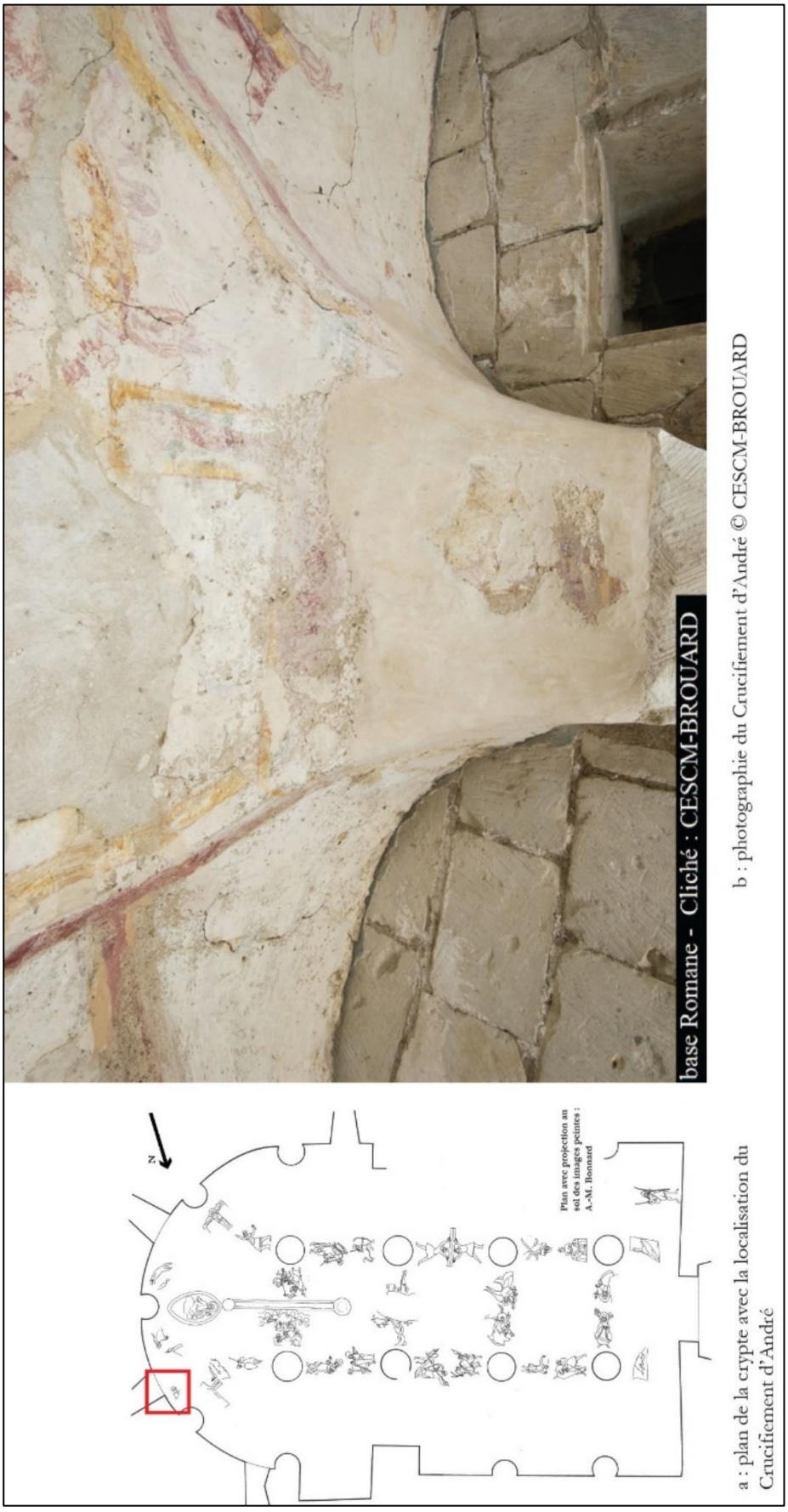


Fig. 43 : Plan de localisation et photographies de l'Offrande de Caïn et d'Abel et du Meurtre d'Abel



a : plan de la crypte avec la localisation du Crucifiement d'André

b : photographie du Crucifiement d'André © CESCM-BROUARD

Fig. 44 : Plan de localisation et photographie du Crucifiement d'André

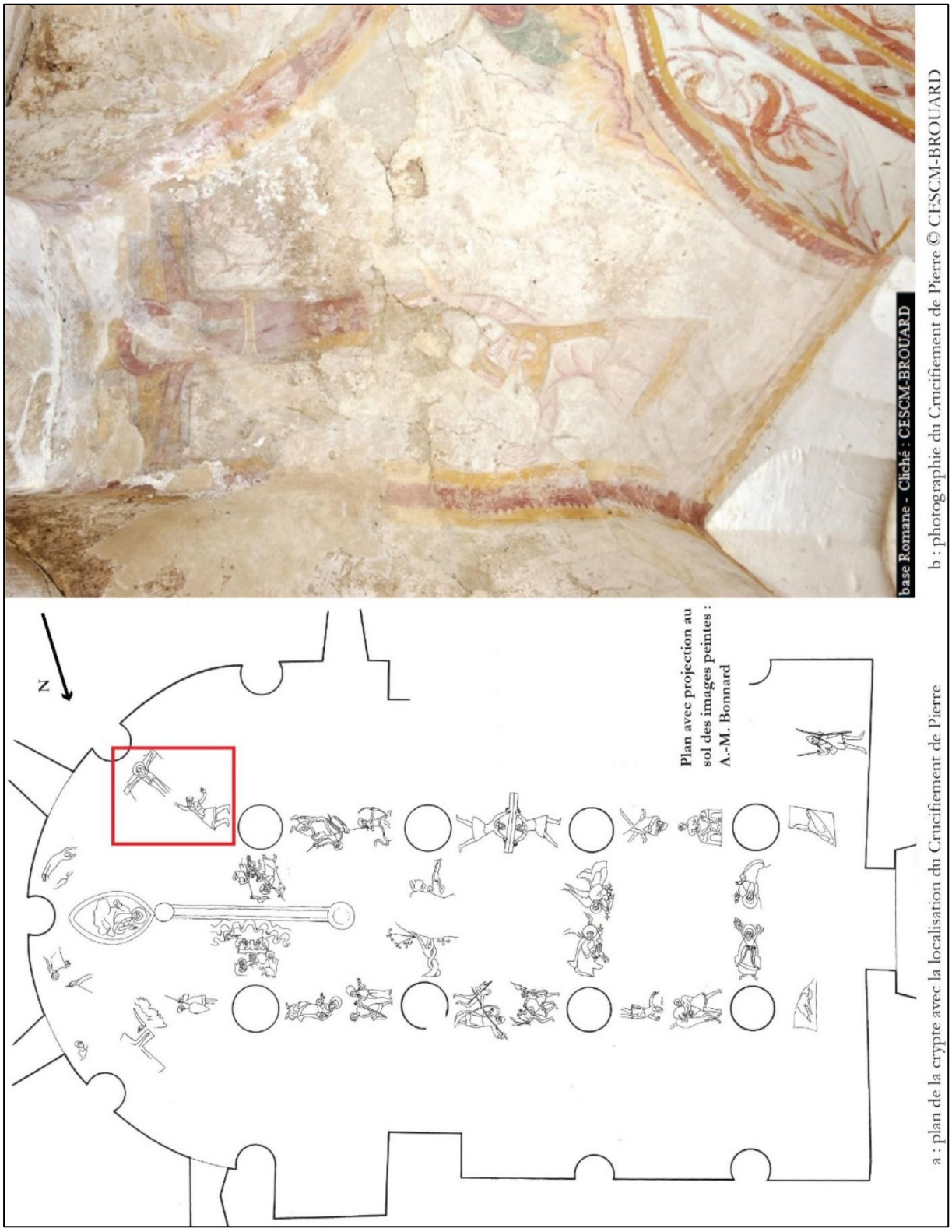


Fig. 45 : Plan de localisation et photographie du Crucifiement de Pierre

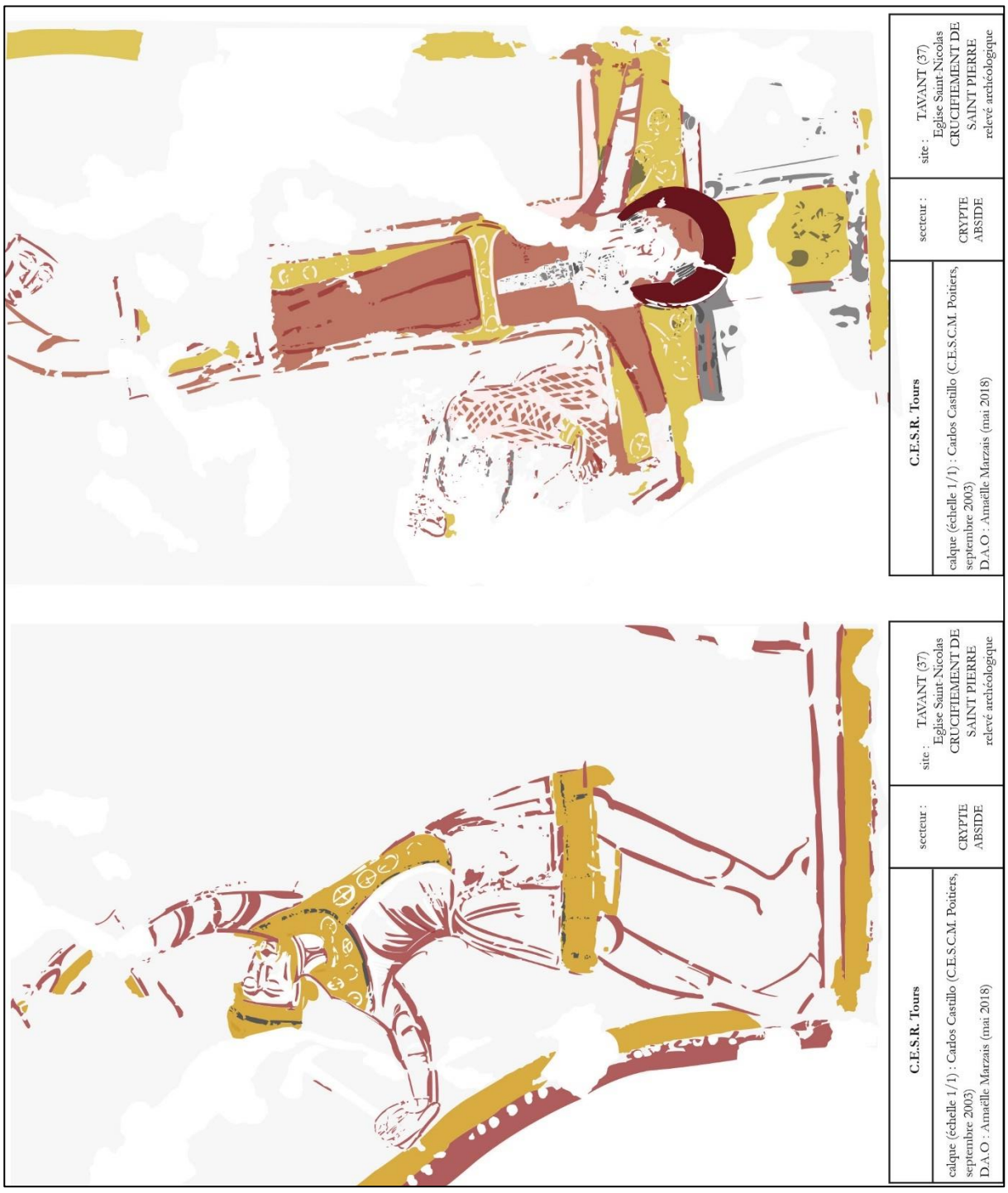


Fig. 46 : Relevés du Bourreau et du Crucifiement de Pierre

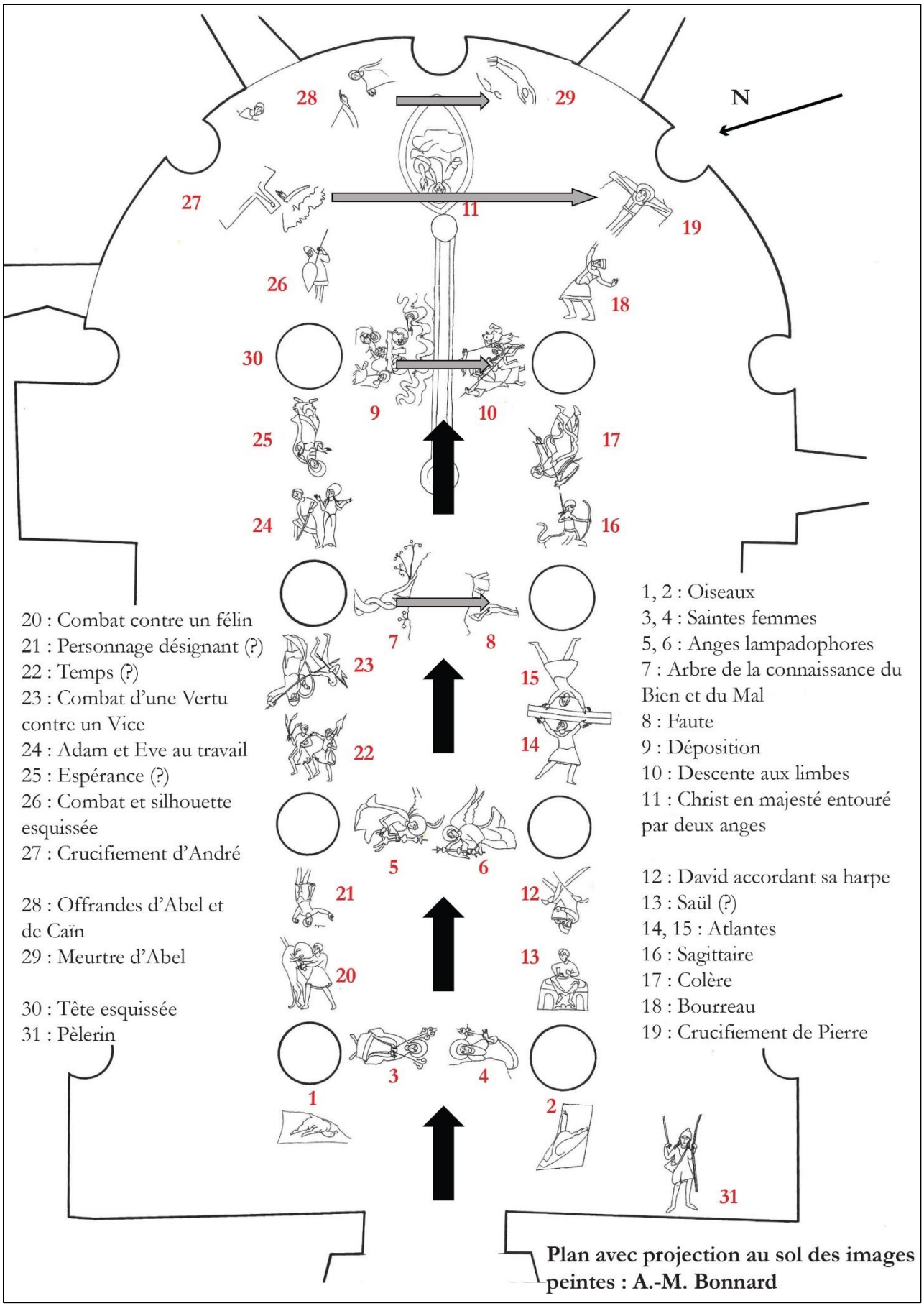


Fig. 47 : Plan avec localisation des scènes peintes et une proposition du sens de lecture des scènes



a : plan de la crypte avec la localisation de David accordant sa harpe (1) et Saül (2)

b : photographie de David accordant sa harpe © CESCM-BROUARD

c : photographie de Saül (?) © CESCM-BROUARD

Fig. 48 : Plan de localisation et photographie de David accordant sa harpe et de Saül (?)



a : David accordant sa harpe, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant © CESCM-BROUARD

b : David accordant sa harpe, *Enarrationes in Psalmos*, Augustinus, f. 001, Charleville-Mézières, BM, ms. 0246 D © IRHT

c : David accordant sa harpe, Toulouse, musée des Augustins, M80 © D. MARTIN

Fig. 49 : Planche comparative de David accordant sa harpe

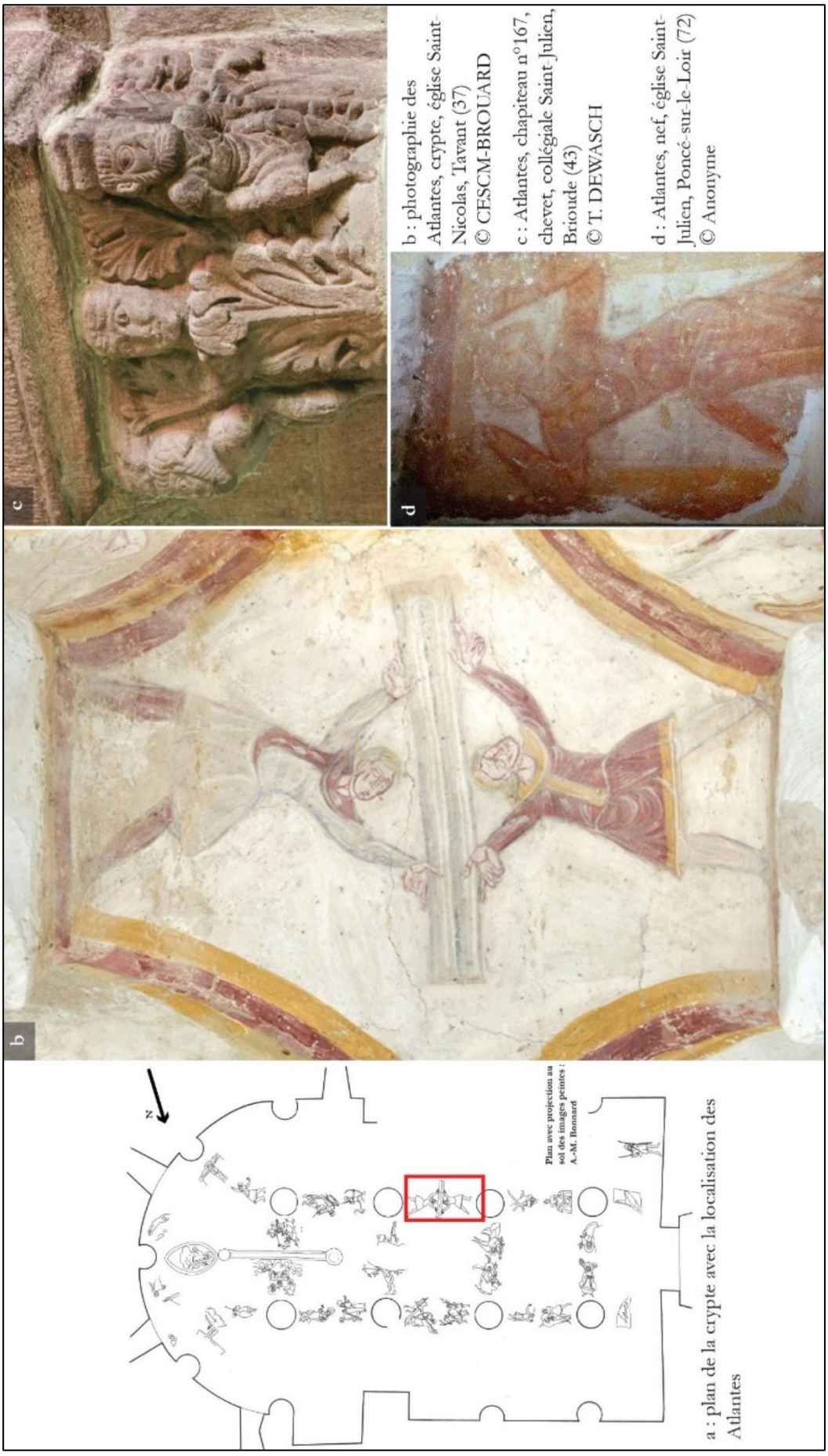


Fig. 50 : Plan de localisation, photographie et planche comparative des Atlantes

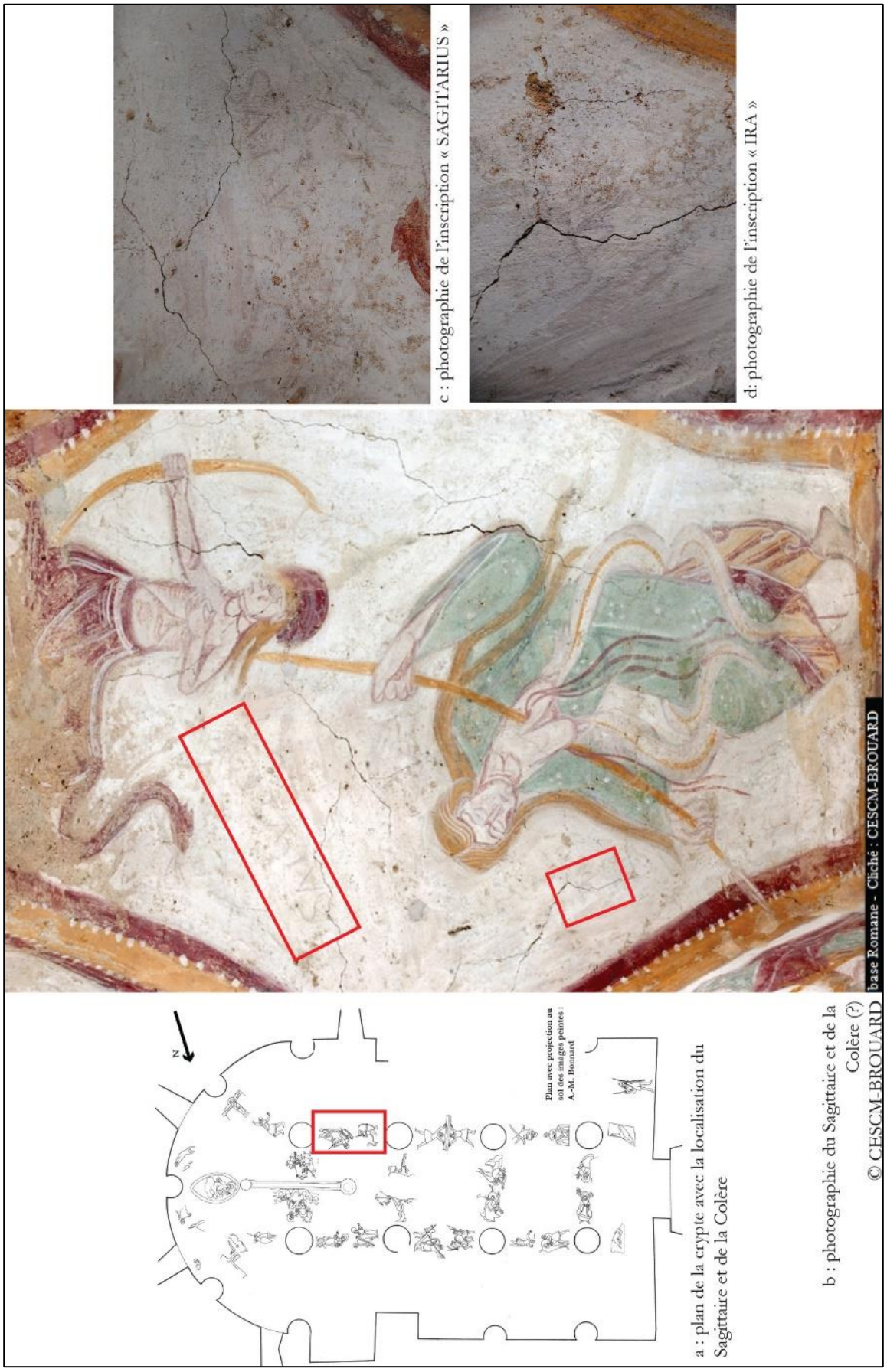
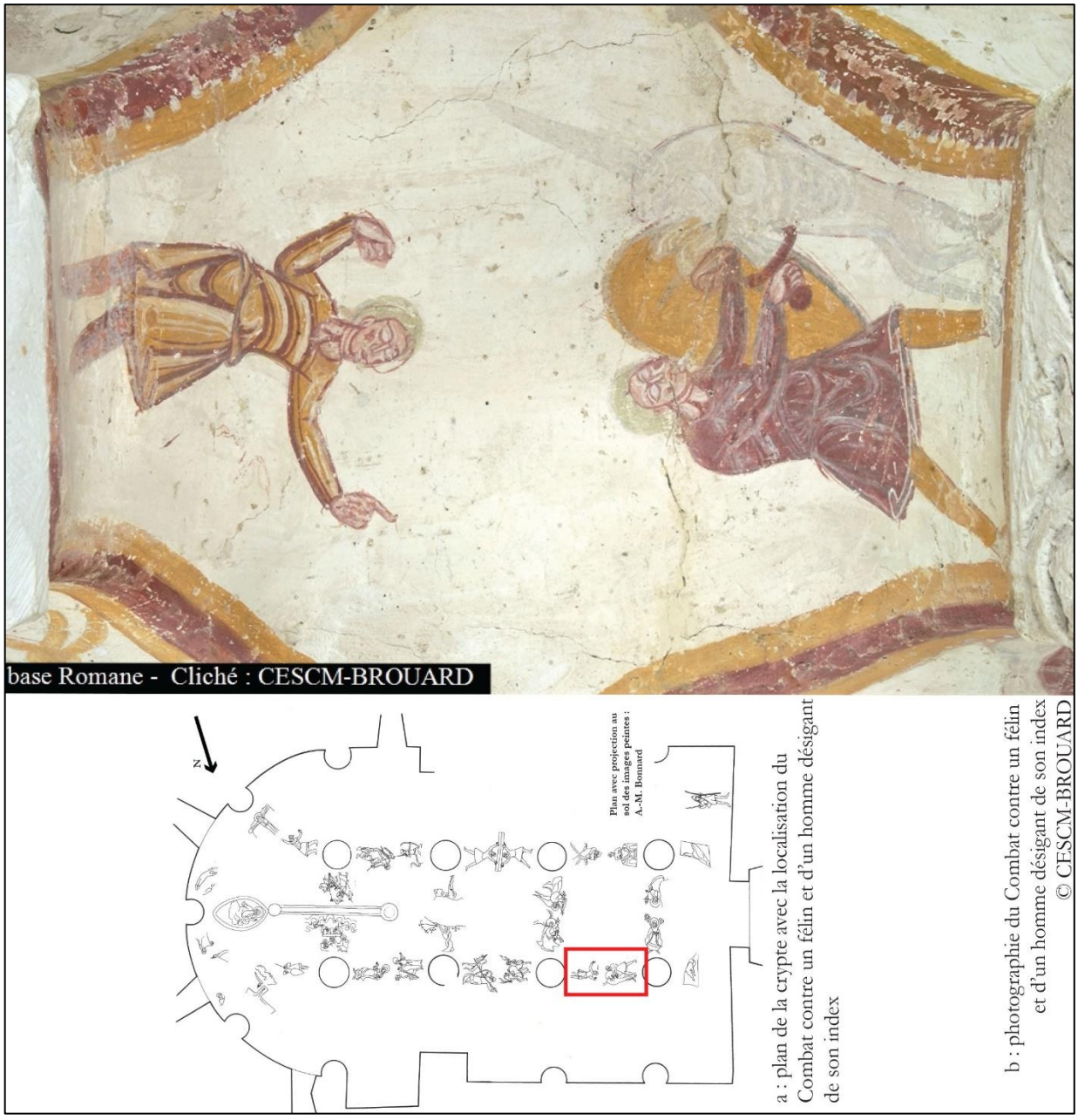


Fig. 51 : Plan de localisation et photographies du Sagittaire, de la Colère ou du Désespoir (?) et des inscriptions



a : plan de la crypte avec la localisation du Combat contre un félin et d'un homme désigant de son index

b : photographie du Combat contre un félin et d'un homme désigant de son index © CESCM-BROUARD

Fig. 52 : Plan de localisation et photographie du Combat contre un félin et d'un personnage pointant de son index

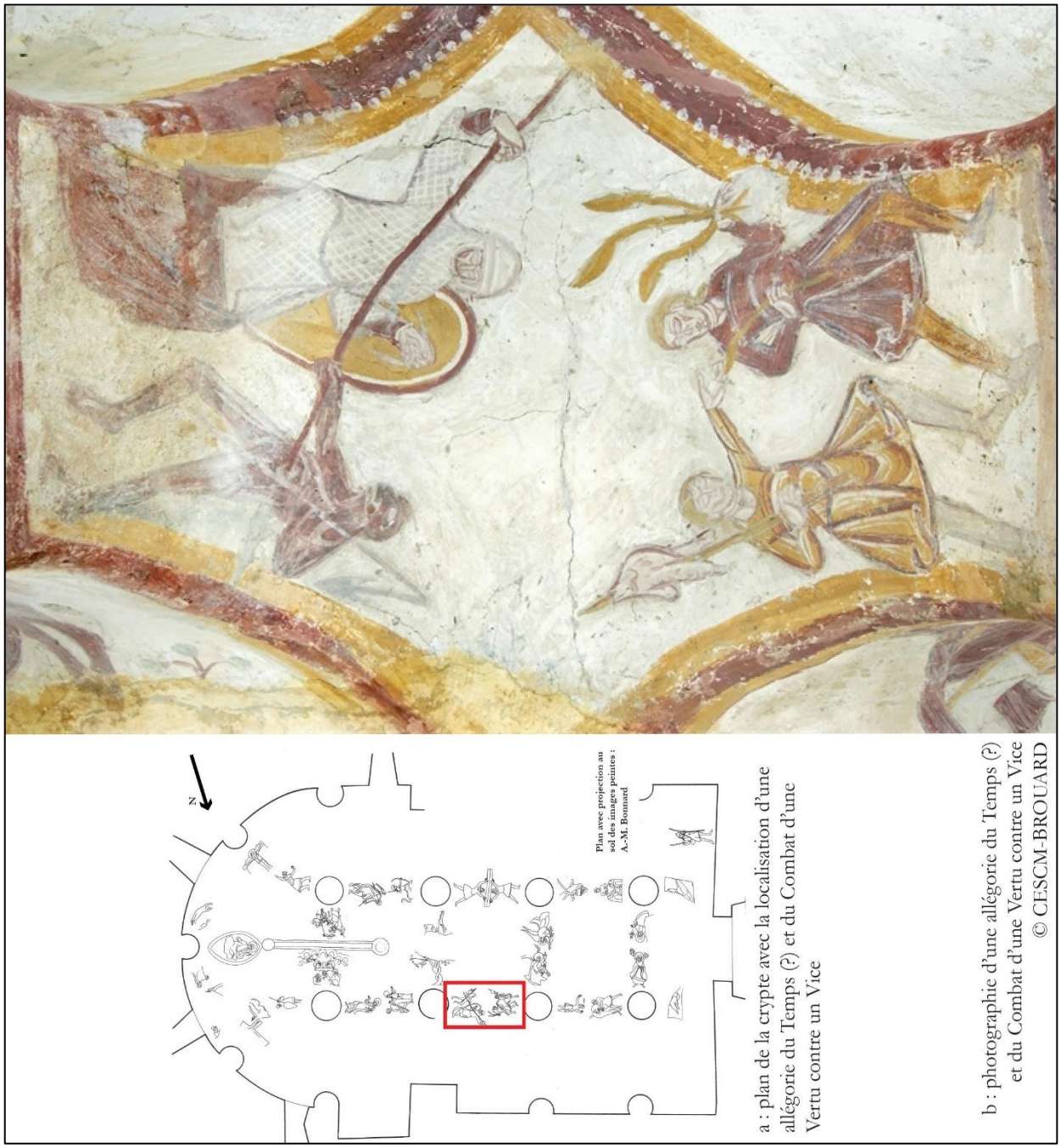
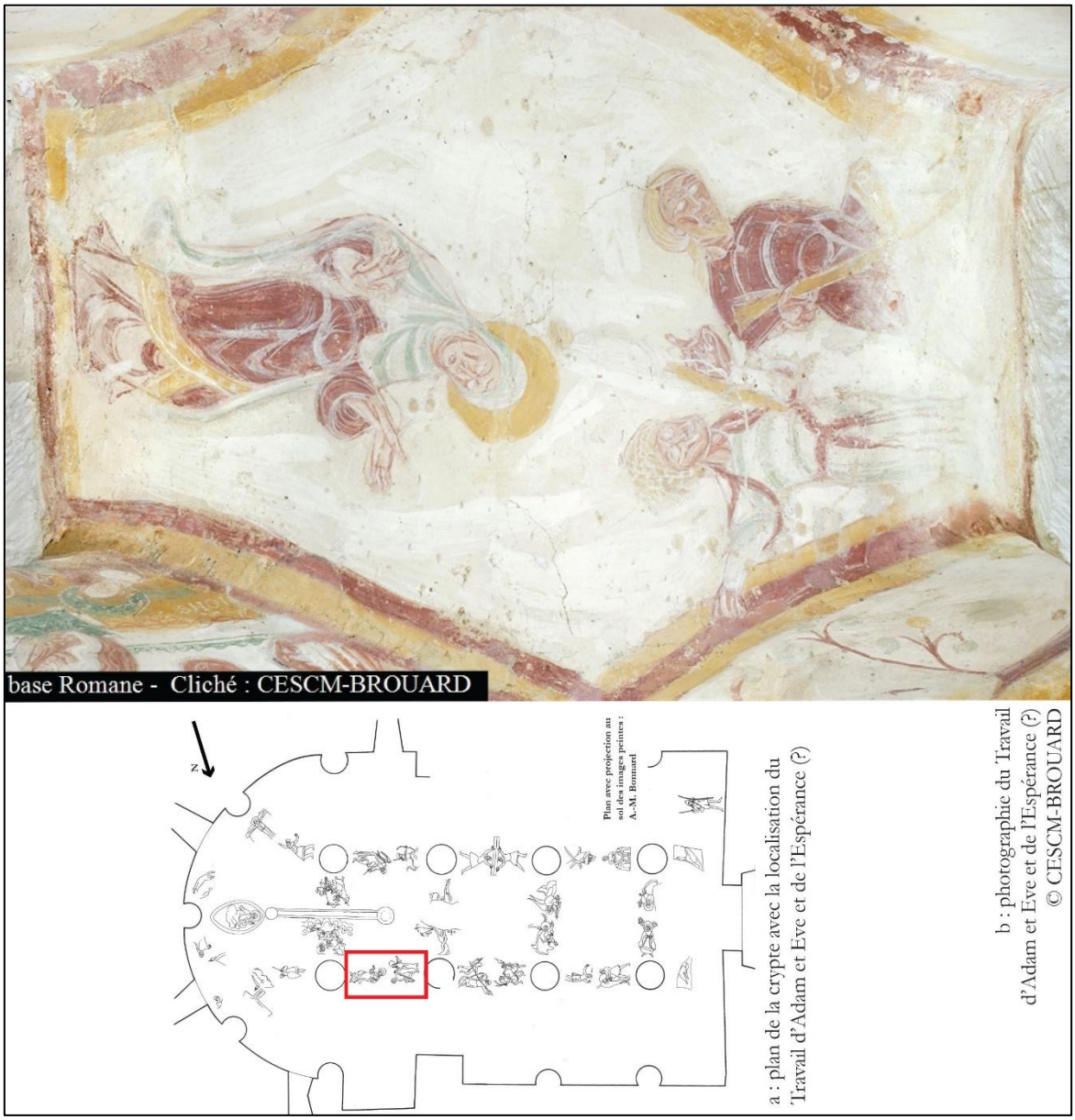


Fig. 53 : Plan de localisation et photographie de l'allégorie du Temps (?) et du Combat entre une Vertu et un Vice



a : plan de la crypte avec la localisation du Travail d'Adam et Eve et de l'Espérance (?)

b : photographie du Travail d'Adam et Eve et de l'Espérance (?) © CESCM-BROUARD

Fig. 54 : Plan de localisation et photographie du Travail d'Adam et Ève et de l'Espérance (?)



Fig. 55 : Plan de localisation et photographies de deux scènes esquissées de la crypte



a : photographie en lumière rasante, combat avec un félin, vaisseau nord, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant (37)



b : photographie en lumière naturelle, combat avec un félin, vaisseau nord, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

Fig. 56 : Photographies en lumière rasante et en lumière naturelle montrant l'absence de lissage de l'enduit des peintures de la crypte



Fig. 57 : Photographie des traces de badigeon blanc en fond d'une peinture de la crypte



a : photographie d'un raccord d'enduit vertical

b : photographie de deux raccords d'enduit horizontaux

Fig. 58 : Photographie de raccords d'enduit dans la crypte

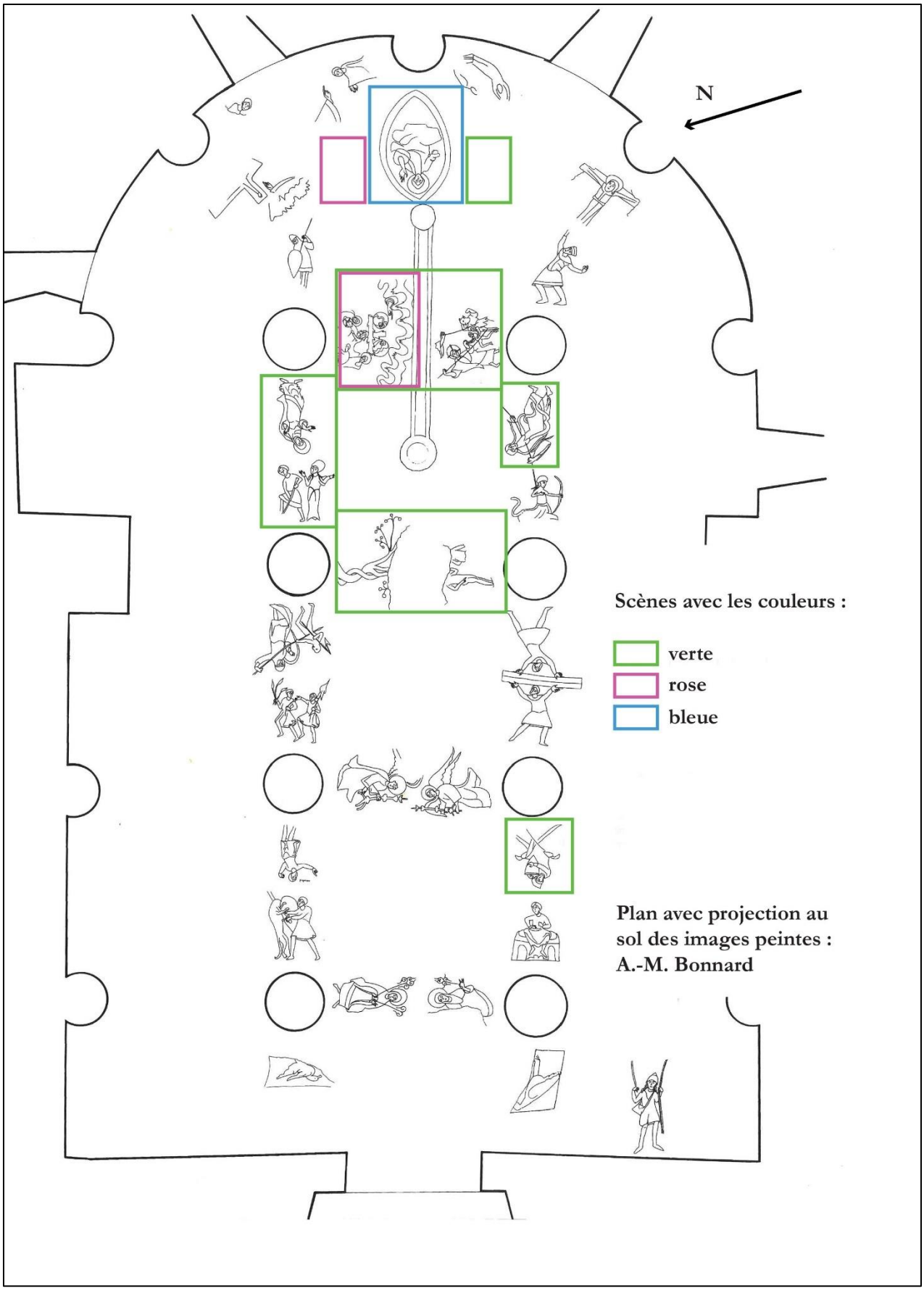


Fig. 59 : Plan de la crypte avec localisation des scènes présentant du vert, rose et bleu

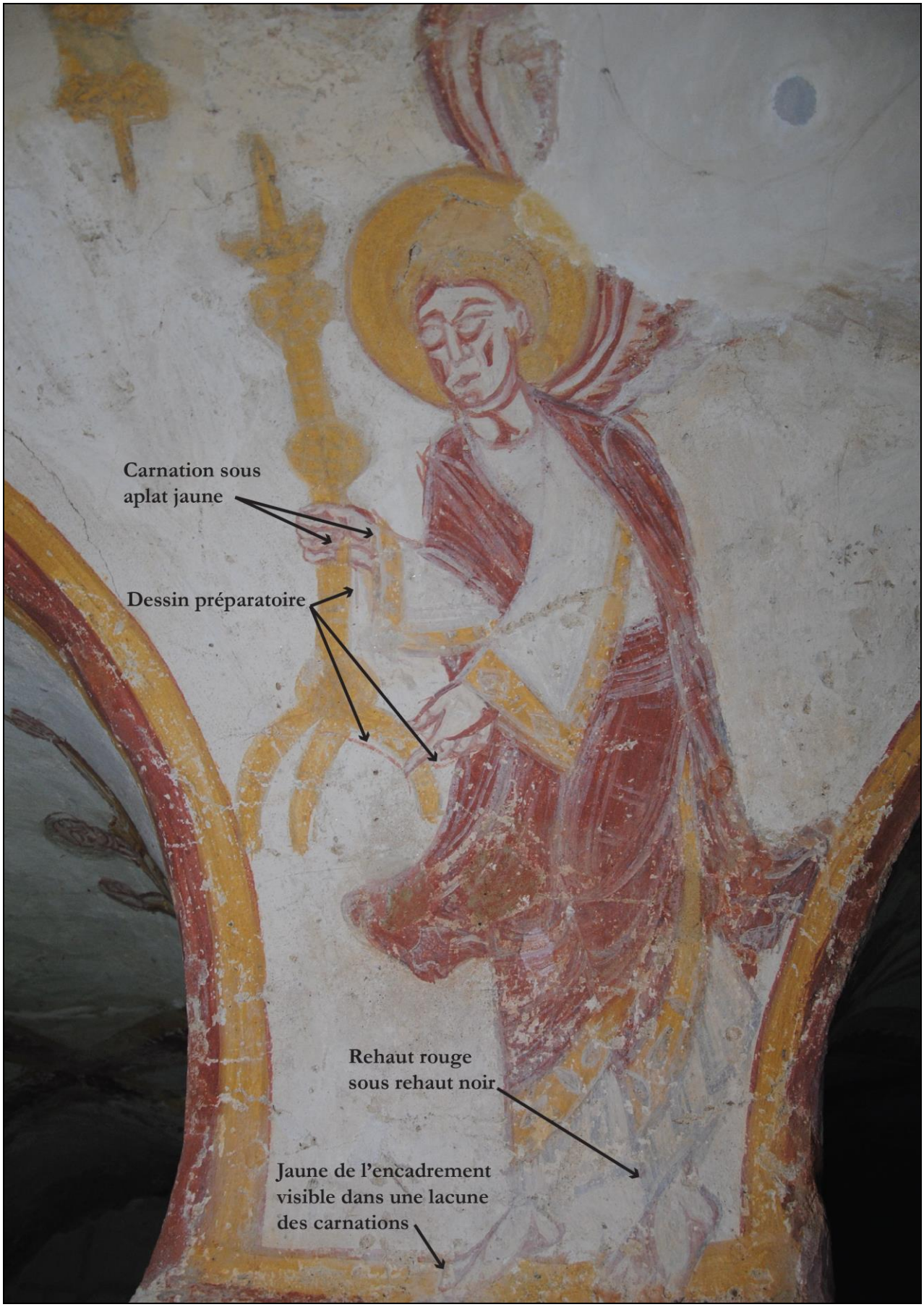


Fig. 60 : Photographie avec le phasage de la mise en œuvre des couleurs

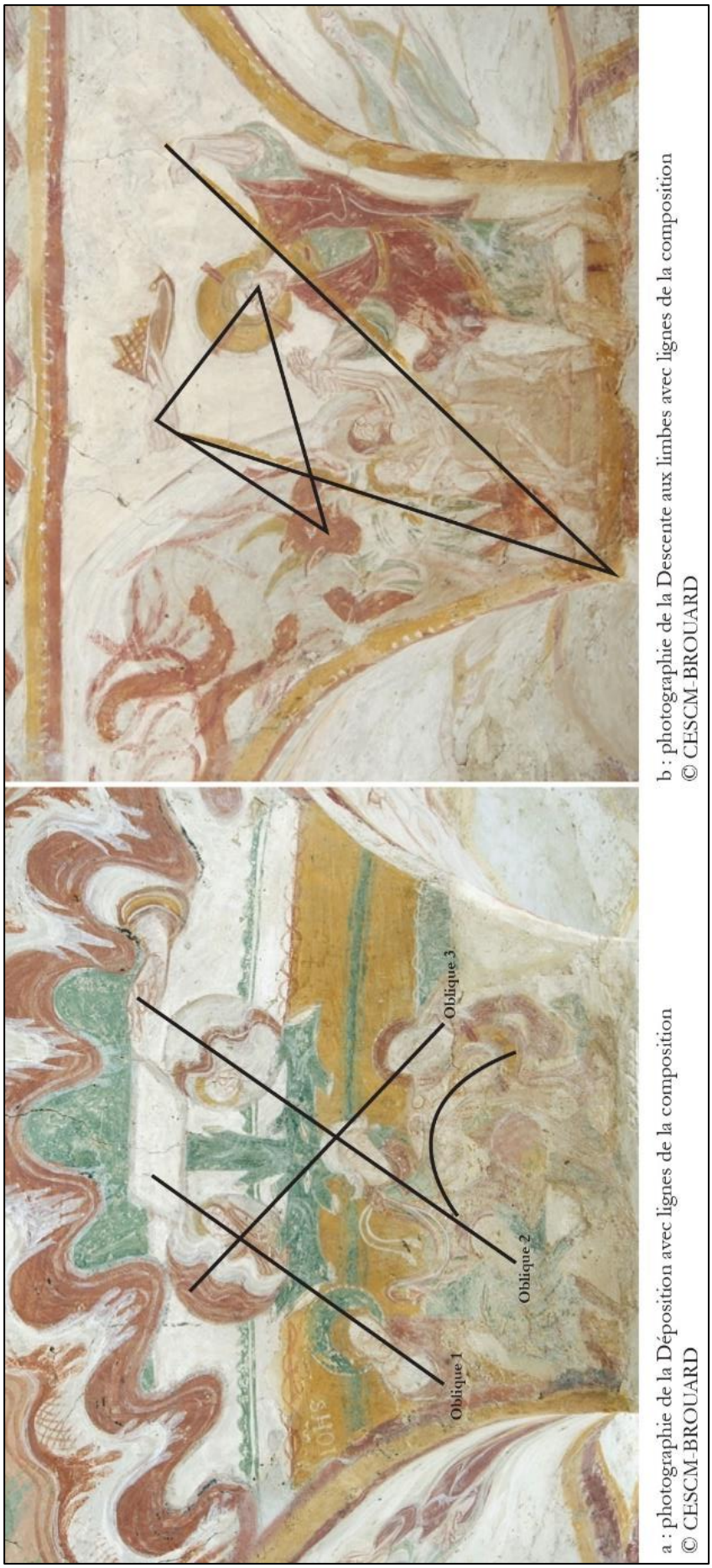
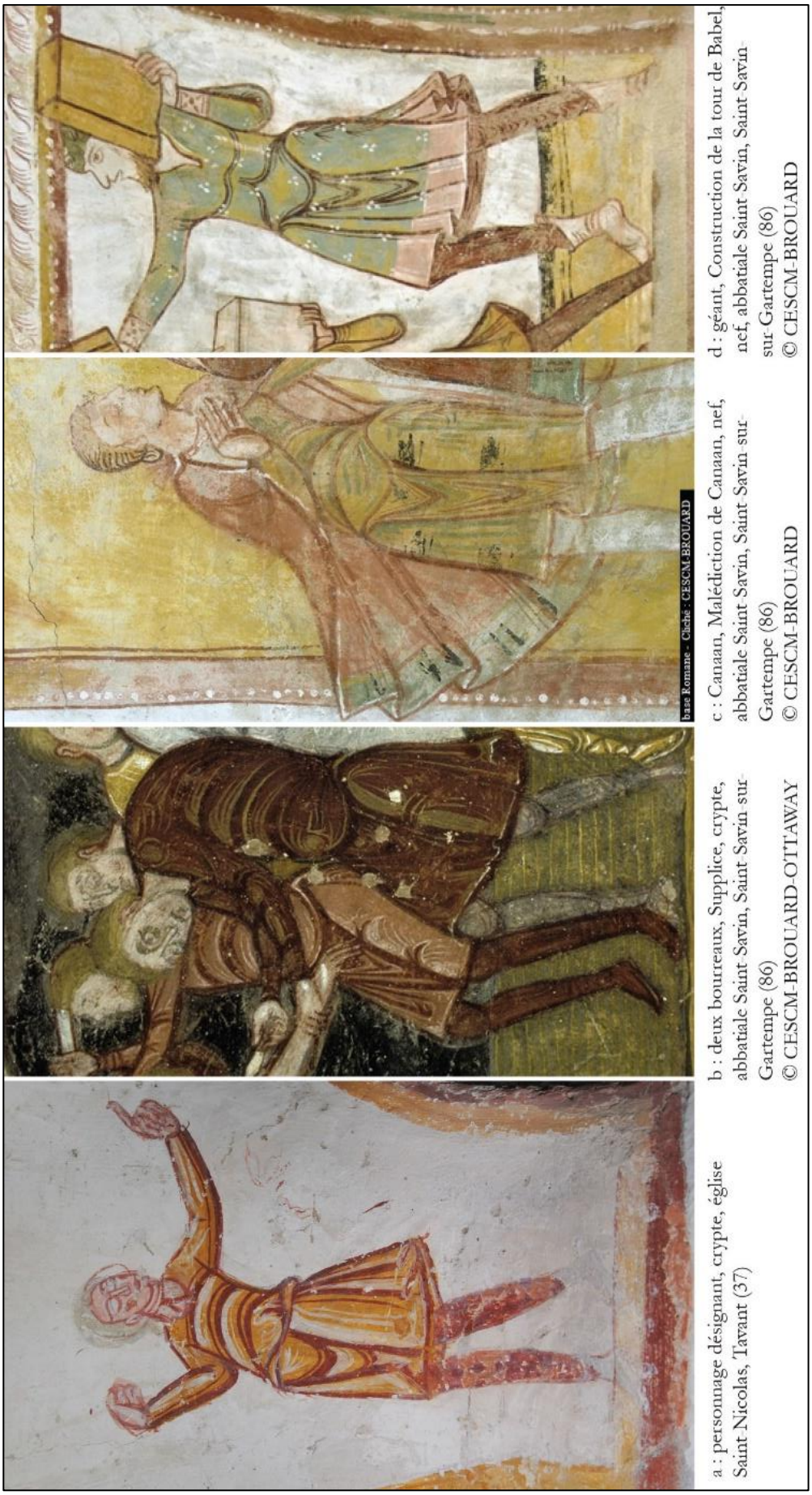


Fig. 61 : Photographies de la Déposition et de la Descente aux limbes avec les principales lignes de la composition



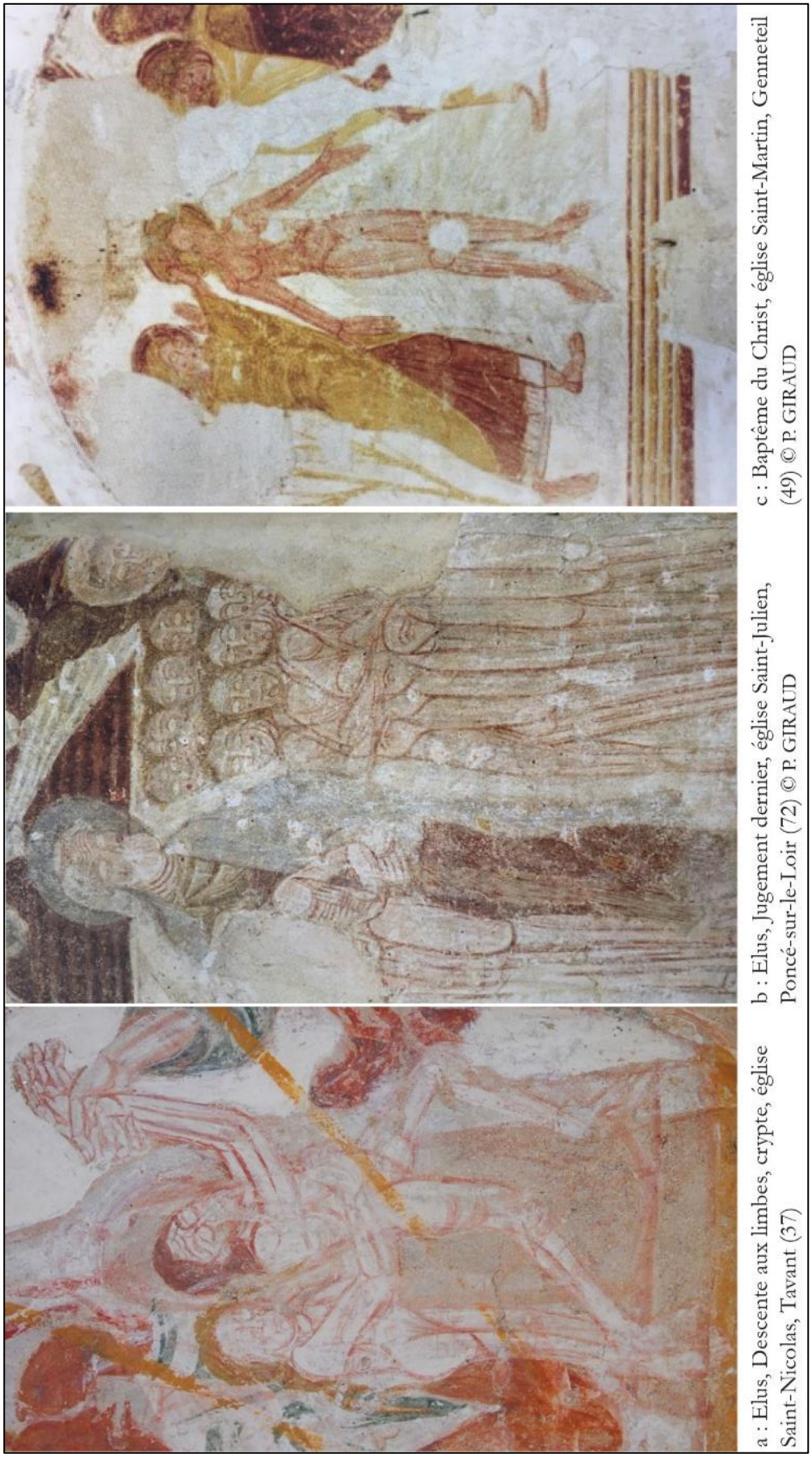
a : personnage désignant, crypte, église Saint Nicolas, Tavant (37)

b : deux bourreaux, Supplice, crypte, abbatiale Saint Savin, Saint Savin sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD-OTTAWAY

c : Canaan, Malédiction de Canaan, nef, abbatiale Saint Savin, Saint Savin sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD

d : géant, Construction de la tour de Babel, nef, abbatiale Saint Savin, Saint Savin sur-Gartempe (86)
© CESCM-BROUARD

Fig. 62 : Planche comparative de la plicature



a : Elus, Descente aux limbes, crypte, église Saint-Nicolas, Tavant (37)

b : Elus, Jugement dernier, église Saint-Julien, Poncé-sur-le-Loir (72) © P. GIRAUD

c : Baptême du Christ, église Saint-Martin, Genneteil (49) © P. GIRAUD

Fig. 633 : Planche comparative de la plicature



Fig. 64 : Photographie de la main de Dieu, Offrande de Caïn et d'Abel, crypte

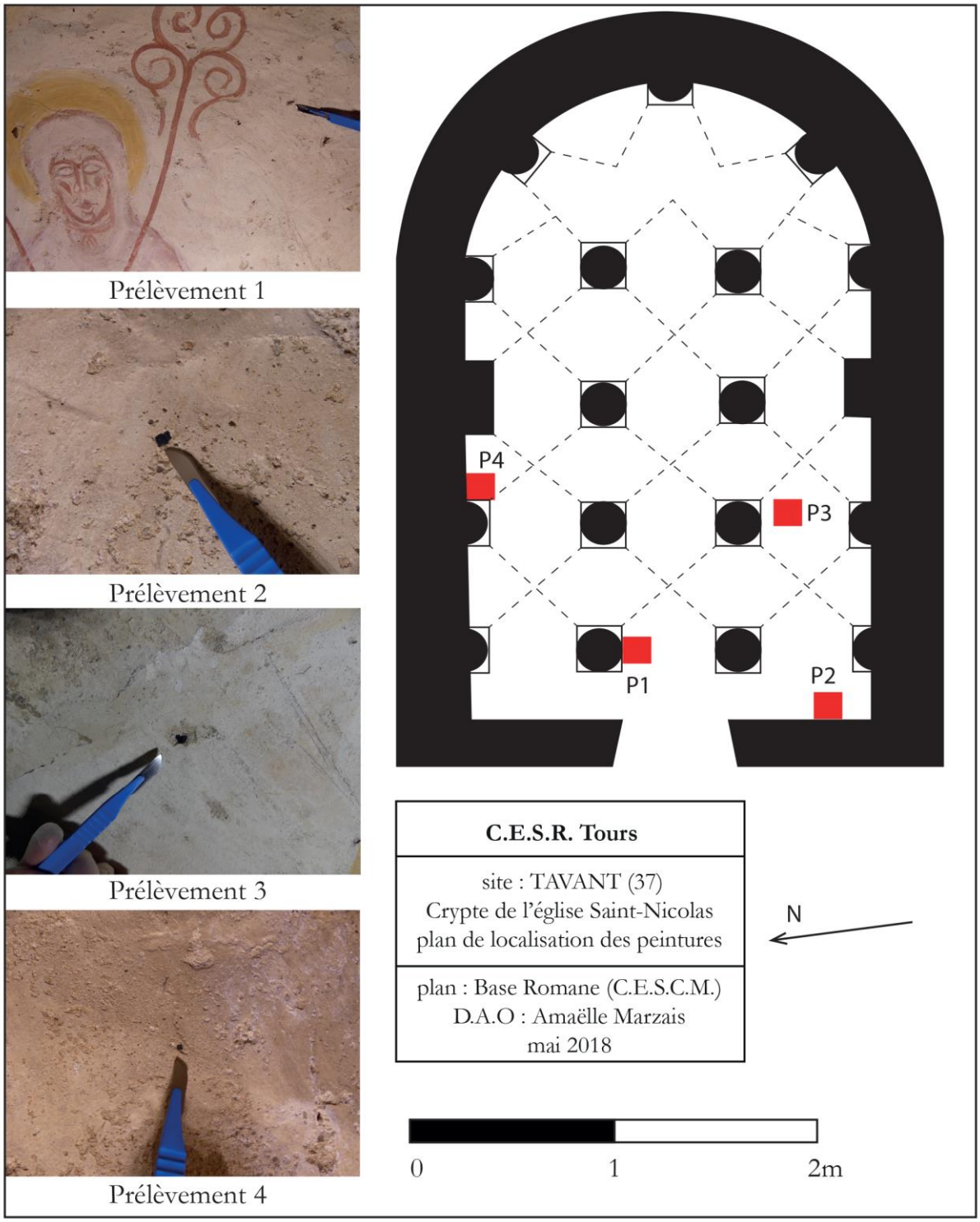


Fig. 65 : Plan de localisation et photographies des prélèvements de charbons, crypte

Tours (37)

Cathédrale Saint-Gatien

Protection : classée M. H. sur la liste de 1862

Historique

Vers 400, l'évêque Lidoire (337-371) fait construire une première église Saint-Maurice[1]. Après sa destruction lors d'un incendie, Grégoire de Tours (539-594) fait élever un nouvel édifice dédicacé en 590[2]. La vétusté de cette église amène l'archevêque Hildebert de Lavardin (1125-1133) à la remplacer dans le second quart du XIIe siècle[3]. La restauration porte sur le bras nord du transept et les tours vers 1170. L'église est agrandie en commençant par le chœur entre 1236 et 1279, sous la direction du maître d'œuvre Étienne de Mortagne[4]. Après une interruption, les travaux reprennent avec le transept à la fin du XIIIe siècle, puis la nef au début du XIVe siècle et les chapelles des quatre premières travées occidentales au début du XVe siècle[5]. Après le départ du maître d'œuvre Jean de Dammartin (1431-1453), le chantier ralentit par manque de ressources[6]. Deux bulles du pape Nicolas V (1398-1455) en 1451 puis en 1453, permet au chantier de la cathédrale de reprendre avec le chœur, le voûtement ainsi que la pose des vitraux[7]. La façade occidentale ~~se voit~~ est érigée à la fin du XVe siècle[8]. Les deux tours de la façade ont leur dernier niveau monté à partir de 1499 sous la direction de Martin François[9]. Les comptes de la fabrique ayant brûlé à la Révolution, aucune comptabilité concernant les peintures n'a été conservée.

Architecture

Bâtie selon un plan en croix latine, la cathédrale se compose d'un massif occidental qui ouvre sur la nef (fig. 1). Elle s'étend sur six travées, tours incluses, et est constituée d'un vaisseau central encadré de part et d'autre par un collatéral bordé de chapelles latérales. La nef débouche sur un transept légèrement débordant puis un chevet en hémicycle. Cinq travées

[1] LEFEBVRE, 2008, p. 73.
[2] LEFEBVRE, 2008, p. 80.
[3] LEFEBVRE, 2008, p. 80.
[4] LEFEBVRE, 2008, p. 84.
[5] LEFEBVRE, 2008, p. 216.
[6] NOBLET, RAPIN, 2001, p. 71.
[7] NOBLET, RAPIN, 2001, p. 72.
[8] LEFEBVRE, 2008, p. 27.
[9] LEFEBVRE, 2008, p. 90.

droites qui ouvrent sur une abside composent le chœur, entouré par un déambulatoire dans le prolongement des collatéraux qui dessert cinq chapelles quadrangulaires de la partie droite et cinq chapelles rayonnantes au niveau du rond-point (fig. 2). Le chevet possède presque la même longueur que la nef à l'ouest de la croisée. Ainsi, la croix latine est équilibrée dans ses branches longitudinales.

À l'intérieur, les trois niveaux d'élévation correspondent aux grandes arcades, surmontées d'un triforium ouvert puis des fenêtres hautes (fig. 3). Les travées sont couvertes de voûtes d'ogives quadripartite ou sexpartite (fig. 4).

Localisation

Plusieurs peintures murales appartiennent à des campagnes différentes. Sur le mur oriental de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII, une Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints (campagne 1, fig. 1, 5, 6) a été repeinte et complétée par des scènes de la Passion et un miracle (campagne 2, fig. 1, 5, 6). La Charité de saint Martin orne le mur sud de la chapelle (campagne 3, fig. 1, 7).

Un saint décore la chapelle des fonts baptismaux (campagne 4, fig. 1, 8). Des sondages dans la chapelle de Monseigneur Renou laissent voir la Vierge d'une Crucifixion, actuellement recouverte de papier japon en vue d'une restauration, et un évêque (campagne 5, fig. 1, 9).

Deux personnages assis sont peints sur un pilier de la cinquième travée de la nef, côté sud (campagne 6, fig. 1, 10). Pourraient être contemporains l'ange et le saint surmonté d'un phylactère, dissimulés par l'orgue dans le bras sud du transept. Une abbesse et un évêque accompagné d'un donateur ornent le massif occidental au sud (campagne 7, fig. 1, 11).

Enfin, au XVIIe siècle, un saint Maurice en armure est peint sur le pilier sud de la croisée du transept (campagne 8). Dans la nef, quatre panneaux rehaussés de lettres dorées encadrées de feuilles de laurier datant du XVIIe ou XVIIIe siècle décorent le pilier sud de la deuxième travée (campagne 9). Puis dans la chapelle au nord-est, un faux appareil cohabite avec un personnage auréolé se détachant d'un fond rouge avec motifs au pochoir, attribuable au XIXe siècle (campagne 10). Le faux appareil se poursuit dans la chapelle suivante, complété par un décor ornemental de grands carrés sur pointe.

Rapports

LEGOUX Véronique, « Tours, cathédrale Saint-Gatien, collatéral sud de l'avant-nef et chapelle des enfants de Charles VIII : rapport d'étude de peintures murales », 2 vol., Tours, DRAC, 56/20.20 FO 2003/058, 2005, 30p.

MOULINIER Brice, « Rapport des travaux de restauration des peintures murales de la chapelle des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours », Blois, 1994, archives personnelles du restaurateur.

A.R.T. SA – Geneviève REILLE-TAILLEFERT, « Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales », Luxembourg, 2011, ADIL, CACOA n° 400, 133p.

Sources iconographiques

BOBIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), relevés aquarellés de deux statues dans leurs niches, chapelle des Enfants de France, XIXe siècle, DF_Tn_452bc, DF_To_239, SAT, Tours.

Bibliographie

ANDRAULT Claude, *La cathédrale de Tours*, Paris, Geste, 2010, p. 135-137.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Tombeau du XIVe siècle découvert en 1855 dans la cathédrale de Tours », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, tome VIII, 1855, p. 133-139.

BOISSONNOT Henri, *Histoire et description de la cathédrale de Tours*, Paris, Frazier-Soye, 1920, p. 359.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002, p. 105-108.

Restauration

Les peintures de la cathédrale ont fait l'objet de plusieurs interventions. En 1993, Brice Moulinier restaure la Charité de saint Martin ainsi que les deux campagnes picturales du mur oriental de la chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII (campagnes 1, 2). En 2005, Véronique Legoux réalise l'étude préliminaire et la consolidation d'urgence de la peinture du collatéral sud de l'avant-nef et celles du mur oriental de la chapelle des enfants de Charles VIII (campagnes 2, 6). En 2011, l'atelier Reille-Taillefert restaure l'ensemble des peintures de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII.

Campagne 1 : Décollation d'un saint, triptyque de la Vierge à l'Enfant

ICONOGRAPHIE

À gauche, un premier groupe de trois personnages forment la première scène (fig. 5, 6). Le saint, debout et de face, frontal tient un objet de forme arrondie devant son buste qui pourrait être un marteau. Il pourrait s'agir d'Éloi, saint patron des forgerons. Le deuxième personnage s'apprête à décapiter le saint agenouillé devant lui. L'inscription peinte sous les genoux du saint devait identifier cette scène.

La deuxième scène se compose d'un ange dont l'iconographie a été reprise par la campagne suivante au XIVe siècle. Enfin, un saint cavalier en armure chevauche un cheval marron. L'état très lacunaire de la peinture ne permet pas de l'identifier avec certitude, mais il peut s'agir de saint Martin, très vénéré en Touraine, ou encore de saint Maurice, du vocable de l'Église primitive, ces deux saints étant représentés et associés sur les vitraux du XIIIe siècle de la cathédrale.

TECHNIQUE

Un fin badigeon blanc est appliqué en sous-couche en deux passages deux couches sur l'appareil de blocs de calcaire dont le parement présente un layage large et irrégulier (fig. 5, 6, 12). Le dessin préparatoire de couleur rouge-orangé est apposé sur ce fond. Les couleurs sont appliquées sur un deuxième badigeon blanc ivoire très fin posé sur cette esquisse. La couche picturale est appliquée sur une couche de préparation maigre à la colle reposant sur un enduit de chaux et de sable. Il s'agit donc d'une détrempe. Par endroit, la présence d'huile ou de vernis résineux serait liée à d'anciennes refixations ou restaurations[10]. Les grandes partitions horizontales de la composition ont été inscrites au cordeau avant que de tracer énergiquement le dessin préparatoire dont la multiplication des traits suggère un geste plutôt libre et rapide (fig. 13).

La palette chromatique se compose de jaune, rouge, bleu, vert, blanc et noir qui, mélangés, donnent les nuances rouge-orangé, violettes, beige et grise. L'utilisation de terre verte, d'ocre jaune et d'ocre rouge, ainsi que la présence de dorure dans les nimbes, a été attestée lors de la restauration de 2011[11]. Le peintre commence par poser le dessin préparatoire en rouge orangé.

[10] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 69.
[11] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 63.

Puis il colore les carnations et les aplats colorés des figures. Les tracés noirs soulignent les formes des objets inanimés et tandis que le violet cerne les carnations.

Analyses en laboratoire

2011 : Identification des pigments vert, jaune, rouge et de la dorure des nimbes, caractérisation du liant.
Rapport : A.R.T. SA – Geneviève REILLE-TAILLEFERT, « Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales », Luxembourg, 2011, ADIL, CACOA n° 400.

STYLE

Drapés

Les vêtements blousent à la taille du bourreau et quelques plis incurvés épousent le mouvement. Au contraire, ils tombent droit au bas de la tunique du saint hiératique. Les plis bouillonnants du bas de la tunique du martyr confirment que le peintre adapte ses plis au mouvement des personnages.

Corps et visages

Les personnages se caractérisent par des silhouettes élancées aux membres effilés. Les traits très graphiques du saint en pied présentent des sourcils arqués dans le prolongement d'un nez droit. Ils surmontent deux grands yeux en amande aux pupilles noires dont le trait inférieur est droit, bordé en haut et en bas de deux autres traits marquant les paupières. La bouche rouge pincée achève le visage. Enfin, une bouche rouge très charnue et des iris bleus rehaussent le visage de l'ange.

COMPARAISON

Le déhanchement du bourreau rappelle celui des anges musiciens de la cathédrale de Poitiers du dernier tiers du XIIIe siècle (fig. 14)[12].

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne au XIIIe siècle à partir des sourcils droits du saint supplicié[13]. En effet, la reconstruction du chevet, à partir du milieu du XIIIe siècle, sert

[12] Anges musiciens, dernier tiers du XIIIe siècle, transept, cathédrale Saint-Pierre, Poitiers (Vienne), voir LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 264.

de terminus *ante quem* à cette peinture. Les silhouettes élancées, le hanchement, les plis et vêtements ainsi que le traitement graphique du visage sont autant d'éléments à rapprocher de la peinture gothique rayonnante du XIIIe siècle. Les proximités avec les anges de la cathédrale de Poitiers permettent de situer l'œuvre dans la seconde moitié du XIIIe siècle, soit peu de temps après l'achèvement du chevet.

Campagne 2 : reprise de la décollation, triptyque de la Vierge à l'Enfant avec saint à cheval (registre médian), scènes de la Passion (registre supérieur) et miracle (registre inférieur)

ICONOGRAPHIE

Cette campagne picturale se compose de trois registres (fig. 5, 6). Au registre supérieur, une foule très compacte de petits personnages en noir se tient alignée sur un bandeau. Le registre médian reprend l'iconographie et l'agencement de la première campagne, mais en réduisant la taille des personnages. Enfin, le registre inférieur s'apparente dans sa structure au registre supérieur par la présence de personnages de petite taille.

Quatre scènes aux dimensions inégales composent le registre supérieur dédié à la Passion (fig. 15). De la gauche vers la droite, une foule de soldats en arrière-plan entoure les saints Pierre et Jean nimbés de jaune lors de l'Arrestation de Jésus. Un bourreau flagelle le Christ attaché sur une colonne. La Crucifixion a lieu devant la Vierge, d'autres témoins et deux autres crucifiés en arrière-plan. Enfin, la Déposition et la Mise au tombeau sont signifiées par le corps allongé sur un bloc.

Au registre médian, trois scènes reprennent l'iconographie de la première campagne. L'identification de la scène de martyr est incertaine. Il pourrait s'agir de la Décollation de saint Denis, dont Grégoire de Tours relate une partie de la vie. Saint Denis, premier évêque de Paris et ses deux compagnons, le prêtre Éleuthère et le diacre Rustique, prêchent aux habitants de Paris avant d'être mis à mort, décapités par le glaive du bourreau. La tonsure n'est pas incompatible avec l'identification proposée. ~~L~~a représentation de cette décollation peut être rapprochée d'un manuscrit dans les Vies des saints (vers 1290-1310) conservées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève[14] (fig. 16). La décollation de saint Jacques figure sur le vitrail

[13] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 107.
[14] Décollation de saint Denis, saint Rustique et saint Eleuthère, Vies des saints, vers 1290-1310, ms. 0588, f. 089v, Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

de la baie 310 de la cathédrale de Tours[15] et avec la décapitation peinte. En revanche, saint Jacques n'y apparaît pas comme tonsuré (fig. 16).

La Vierge à l'Enfant encadrée par deux saints forme un triptyque se détachant d'une architecture gothique composée de trois arcs trilobés reposant sur des chapiteaux à crochets. L'ensemble évoque les retables muraux. La Vierge porte l'Enfant Jésus sur sa hanche gauche et le regarde en touchant le fermail de son manteau. L'Enfant lui rend son regard et joue de la main droite avec le cordon du manteau de sa mère tandis qu'il tient un globe de la gauche. La représentation de l'Enfant, porté sur la hanche de sa mère, se retrouve couramment dans la statuaire du XIVe siècle, mais également en peinture murale comme à Rigny-Ussé au début du XIVe siècle[16] ou dans la chapelle Saint-André à Taxat au XIVe siècle[17] (fig. 17).

Dans les groupes sculptés de Commeny[18] ou de Survilliers[19], l'Enfant présente comme à Tours un globe (fig. 17). Il porte le monde et rachète l'humanité par la Passion à venir, Passion représentée sur le registre supérieur de cette peinture. L'Enfant joue avec le fermail du manteau de sa mère accentuant sa dimension humaine de la scène. Au XIVe siècle, le culte marial prend une dimension plus tendre et intime dans la liturgie et la littérature religieuse, en lien avec le développement de la dévotion privée, qui peut expliquer l'emplacement de cette peinture dans une chapelle privée.

Deux anges complètent la scène. Celui de gauche joint ses mains à hauteur de ses épaules. L'originalité de l'œuvre réside dans la figuration d'un ange féminin à droite. Elle présente une coupelle, peut-être contenant de l'eau bénite ou une navette, de la main gauche, tandis que la droite levée semble brandir une baguette peu identifiable. Un ange féminin (« angelotte ») figure sculptée au palais Jacques Cœur, vers 1450 sur le manteau d'une cheminée (fig. 18).

Enfin, le registre inférieur n'est principalement lisible que grâce au dessin préparatoire (fig. 5). La foule regroupée autour d'un saint puis autour d'un personnage alité permet de reconnaître la figuration d'une guérison ou bien la Résurrection du Christ, qui complèterait la Passion du Christ du registre supérieur.

[15] Troisième quart du XIIIe siècle, chevet, troisième travée au sud.
[16] Vierge à l'Enfant, première moitié du XIVe siècle, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (Indre-et-Loire).
[17] Vierge à l'Enfant, XIVe siècle, chapelle Saint-André, Taxat (Nièvre).
[18] Vierge à l'Enfant, sculpture, XVIe siècle, église Saint-Martin, Commeny (Val d'Oise).
[19] Vierge à l'Enfant, sculpture polychromée, XIVe siècle, église Saint-Martin, Survilliers (Val d'Oise).

La chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII est la première chapelle rayonnante côté sud du chœur de la cathédrale. Elle ouvre sur le transept et le déambulatoire, rendant par conséquent, les deux murs peints particulièrement visibles. Les thèmes retenus par le commanditaire la Passion et la Résurrection, pourraient correspondre au programme dans d'une chapelle privée, éventuellement funéraire.

TECHNIQUE

La couche picturale est directement appliquée sur la peinture antérieure (campagne 1), sans la pose d'un badigeon intermédiaire (fig. 5, 6, 19). Les pigments sont liés par un liant protéinique additionné de lait de chaux[20]. Il s'agit donc d'une détrempe. Par endroit, la présence d'huile ou de vernis résineux serait liée à d'anciennes refixations ou restaurations[21]. Des glacis modèlent les carnations et les vêtements. L'application locale de la dorure sur les nimbes et les bijoux apporte du relief. Des cabochons, probablement en pâte de verre colorée, complétaient l'ensemble. Ils ont disparu, mais les petites excavations dans le support mural subsistent dans les nimbes de la Vierge et de l'Enfant (fig. 19). Le brocart appliqué apporte du relief au fermail du manteau de la Vierge (fig. 19, 20). Un cordeau a servi à tracer les lignes de l'architecture, du sol, des bandes d'encadrement, les lignes d'appui des registres et a fourni le cadre des inscriptions. Une ficelle tendue a permis de tracer les nimbes.

La palette chromatique, assez large, se compose de couleurs tendres : bleu, rouge, jaune, vert, noir, blanc ainsi que beige, gris, rose, rouge-orangé, marron et violet. L'utilisation de terre verte, d'ocre jaune et d'ocre rouge a été reconnue lors de la restauration de 2011[22]. Le dessin préparatoire en rouge orangé est très structuré et rigoureux, comme en témoigne la géométrie de l'architecture (fig. 21 : étape 1). Il sert de support aux les carnations puis aux plages colorées, du fond et enfin aux bandes bicolores d'encadrement (fig. 21 : étapes 2 et 3). Le peintre pose des rehauts marron avant de cerner l'ensemble de noir accentuent le relief (fig. 21 : étapes 4 et 5). Les tracés noirs servent à redessiner les formes des objets inanimés tandis que le marron cerne les carnations, comme sur la peinture de la campagne précédente. Des rehauts blancs complètent l'ensemble.

[20] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 72.
[21] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 72.
[22] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 63.

Analyses en laboratoire

2011 : Identification des pigments vert, jaune, rouge et de la dorure des nimbes, caractérisation du liant.
A.R.T. SA – Geneviève REILLE-TAILLEFERT, « Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales », Luxembourg, 2011, ADIL, CACOA n° 400.

STYLE

Encadrement et fond de scène

Les encadrements ne délimitent les registres qu'horizontalement. Les scènes au sein des registres ne sont donc pas séparées. Les encadrements se composent de double-bandes jaune et rouge encadrant un motif de losanges noirs dans lesquels s'inscrivent des croix et se détachant sur fond blanc. La bordure inférieure du registre médian sert de ligne d'appui aux personnages, même si le pied du bourreau mord sur le cadre. Le fond de scène est uniformément vert.

Composition

La composition du registre supérieur répond à une dynamique binaire correspondant à une alternance d'une longue puis d'une courte scène (fig. 15). Ce choix rythme la composition et contrebalance l'isocéphalie des personnages. Au sein même des scènes, ce sont les postures des personnages et particulièrement de trois-quarts qui permettent de différencier les épisodes. Les jambes des personnages sont positionnées en I et en Λ, ce qui permet, d'une part d'occuper l'ensemble de l'espace et d'autre part de rythmer la scène.

Drapés

Concernant le registre inférieur, le bas du manteau du saint tonsuré s'anime en plis bouillonnant tandis que des manches gonflées et bouffantes couvrent ses épaules, retombant en plis circulaires autour des avant-bras (fig. 22). Des plis mouillés épousent le corps du bourreau et ses mouvements. Les plis sont plus rigides, voire en bec, pour le triptyque de la Vierge à l'Enfant, évoquant les plis de la statuaire des XIIIe et XIVe siècles (fig. 22). Au registre supérieur, la robe grise de la Vierge déhanchée s'achève en une délicate queue d'aronde (fig. 22). Le traitement des armures du saint cavalier du registre médian et des soldats du registre supérieur consiste en une alternance de traits parallèles au corps et de points (fig. 22).

Corps

Les corps du registre supérieur se caractérisent par des silhouettes élancées aux longues jambes et bustes effilés. La Vierge et l'Enfant du registre médian ainsi que la Vierge et Jean du registre supérieur se déhanchent dans un léger mouvement de *contrapposto* et introduise une note de maniérisme (fig. 23).

La Vierge à l'Enfant et les anges du registre médian se présentent également sous des proportions élancées, contrebalancées par la volumétrie des étoffes. Les fines mains se terminent par des doigts allongés. Le poignet de la Vierge et celui de l'Enfant sont élégamment cassés.

Visages

Seuls les visages du registre médian ont été conservés. Celui du bourreau se caractérise par des sourcils droits se prolongeant pour former le début des arêtes du nez (fig. 24). Seuls deux petits traits marquent les narines. Les yeux, petits et très arrondis, ne se rejoignent pas à leurs extrémités et une pupille noire et ronde est peinte sur le coin interne de l'œil. Les coins de la bouche commissures des lèvres s'inclinent vers le bas et le trait buccal forme une vague pour marquer le sillon nasal. Deux rehauts rouges colorent la bouche de part et d'autre du trait principal en noir. Enfin, la forme du visage est assez carrée, agrémentée de cheveux blonds assez courts dont les mèches se séparent en grosses boucles. Le saint tonsuré a une chevelure blonde mais formant une masse plus vaporeuse. Son visage semble plus arrondi comme ses sourcils qui se poursuivent pour dessiner le nez.

La rondeur du visage et le demi-cercle marquant le menton confèrent un aspect joufflu à l'ange masculin (fig. 24). Ses cheveux courts forment une masse vaporeuse séparée en mèches ondulées. Ses fins sourcils en S surmontent de grands yeux très étirés. Un petit trait parallèle à l'œil marque la paupière supérieure. La grande pupille noire se détache du bleu pâle de l'iris et du blanc de l'œil. Enfin, la bouche épaisse se caractérise par deux lèvres rouges très charnues. Le visage de la Vierge comme celui de l'Enfant au volume ovale est en grande partie effacé, mais l'on distingue un sourcil fin surmontant un œil très étiré dont l'iris bleu se détache du blanc de l'œil (fig. 19).

COMPARAISONS

Le traitement des armures trouve son équivalent sur les soldats du martyre de saint Georges dans la cathédrale de Clermont-Ferrand au début du XIVe siècle[23] (fig. 22). Le regard du bourreau délimité par des sourcils droits se retrouve sur le saint militaire dans l'église de Rigny-Ussé[24] (fig. 24). La Vierge et l'Enfant, ainsi que la Vierge et Jean du registre supérieur, se déhanchent comme sur des peintures du XIVe siècle, par exemple les anges buccinateurs de Rochecorbon[25] (fig. 23).

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy compare la manière de dessiner les cheveux aux boucles appuyées, la main à l'index replié de la Vierge ou encore le hanchement de l'Enfant avec les peintures de l'ancienne église Saint-Pierre de Beaulieu-lès-Loches, et situe l'exécution de cette campagne au cours du XIVe siècle[26].

Le chevet a été reconstruit à partir du milieu du XIIIe siècle, qui sert de terminus *ante quem* aux peintures de cette campagne. L'iconographie de la Vierge à l'Enfant est à rapprocher des groupes sculptés du XIVe siècle. Les inscriptions en lettres gothiques perdent de leur angularité et s'assouplissent, particulièrement visible pour le « o » et le « a ». Le grand soin apporté aux membres, particulièrement aux mains et aux pieds effilés, avec la représentation systématique des ongles, associés aux silhouettes élancées et déhanchées ainsi que la plicature et l'aspect très graphique des visages, les yeux très effilés et l'esquisse de sourire amènent à dater cette peinture du début XIVe siècle. La proximité avec la campagne du début du XIVe siècle de Rigny-Ussé confirme cette datation. L'iconographie développée sur le registre médian correspond à une reprise réduite de la campagne précédente, mais deux registres s'ajoutent à la composition. Cette deuxième campagne intervient quelques décennies après la première et est probablement à mettre en lien avec la pose du jubé du chœur.

REGISTRE MEDIAN : DEUX PEINTRES ?

Si la stratigraphie confirme la contemporanéité de cette campagne, l'étude stylistique amène à penser que deux peintres ont travaillé sur le registre médian (fig. 25). D'un côté les yeux du

[23] Scène de bataille (Martyre de saint Georges), début du XIVe siècle, chapelle Notre-Dame-du-Rosaire, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme).
[24] Saint militaire (sondage), début du XIVe siècle, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (Indre-et-Loire).
[25] Jugement dernier, XIVe siècle, église Saint-Georges, Rochecorbon (Indre-et-Loire).
[26] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 107.

bourreau et du saint martyr sont petits avec uniquement une pupille noire, de l'autre les yeux très étirés et agrandis des anges et de la Vierge présentent de nombreuses couleurs. La chevelure rigide aux mèches séparées par d'épais traits du bourreau contraste avec le traitement vaporeux des anges et de la Vierge à l'Enfant. De même le traitement des plis, mouillés, bouillonnants ou circulaires pour les personnages de la décollation, s'opposent aux plis cassants du triptyque de la Vierge.

Campagne 3 : Charité de saint Martin

ICONOGRAPHIE

Des rinceaux rouge-orangé et deux blasons décorent la partie supérieure du mur. En dessous, une inscription en lettres gothiques surmonte une Charité de saint Martin encadrée par deux niches trilobées (fig. 7). Le comte de Galembert lisait en 1855 : « *Feu Hugues de Pesch… de Tours qui trespassa l'an mil trois cens vinc et trois lasme de lui soit en repos… Clamidem cum paupere dimidiavit ut faciamus idem… Missam cantanti globus igneus emicuit* »[27]. Saint Martin se tourne vers l'arrière et coupe son manteau pour le donner à un pauvre (fig. 26). Un ecclésiaste, probablement un donateur, prie devant la scène. Saint Martin jouit d'un culte très développé dans la région comme en témoignent ses représentations dans les lieux de culte locaux et les nombreuses enluminures tourangelles consacrées à ce thème.

L'iconographie de l'épisode de la Charité correspond aux habituelles représentations, car Martin est vêtu en soldat, doté d'un ample manteau et chevauche un grand cheval. En opposition, le mendiant est presque nu. Le manteau du soldat Martin est souvent bleu ou rouge comme dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (fig. 27). Ces deux couleurs restent les plus dominantes et prisées au Moyen Âge. *A contrario*, les pauvres, impuissants, mendiants sont souvent laissés sans couleur.

Le peintre apporte un soin particulier au traitement du cheval pommelé. Il dessine les clous ronds qui tiennent les fers sous les sabots. Le harnachement se compose d'une croupière et d'un poitrail. Le pommeau de la selle est peu développé. Enfin, le mors est complété par un retour sous la bouche du cheval. Le pauvre saisit le manteau pour aider à sa découpe comme dans les enluminures d'un Bréviaire (vers 1280-1290)[28] ou de la Légende Dorée (1380)[29] (fig. 27).

[27] BODIN, 1855, p. 134.
[28] Saint Martin partageant son manteau, vers 1280-1290, 16521, f. 89, Nouvelles acquisitions Fr., BNF, Paris.

En 1855, le comte de Galembert découvre le tombeau du XIVe siècle et le mur sud dont il restaure et relève à l'aquarelle les peintures, tandis que l'architecte Guérin restaure l'architecture. L'arcade en enfeu, complètement reprise lors de sa restauration par Guérin, ne contient plus d'informations archéologiques.

Initialement, une lancette percée dans le mur sud de la chapelle du tombeau des Enfants de Charles VIII éclairait la chapelle. La construction de la sacristie longeant le côté sud du chevet a conduit à l'obstruction de cette baie. L'absence de décor sur son bouchage indique qu'elle devait encore être ouverte lors de la mise en place du décor peint, qui bénéficiait donc d'un éclairage naturel. Comme pour le mur oriental, l'ouverture de la chapelle à la fois sur le transept et sur le chœur favorisait l'exposition des peintures et la visibilité de son commanditaire. L'inscription accompagnant la Charité de saint Martin permet de savoir qu'il s'agissait de l'emplacement du tombeau d'Hugues, mort en 1323, commanditaire probable de cette peinture. La vocation indéniablement funéraire de la peinture, par l'inscription identifiant le commanditaire et sa représentation en tant que donateur, confirme cette volonté.

TECHNIQUE

Un badigeon de chaux recouvre la maçonnerie en pierre de taille et sert de préparation à la couche picturale. La peinture a été posée à sec avec un liant protéinique. Il s'agit donc d'une détrempe[30]. Certaines couleurs ont été appliquées en glacis. Des feuilles de métal doré rehaussaient les blasons peints en haut sur le mur et sur les rinceaux rouges au sein de l'arcature[31]. Le décor de rinceaux verts a été posé sur un badigeon de chaux et lié à l'huile[32].

Le fond très couvrant et le bon état de conservation dissimulent l'utilisation d'outils comme le cordeau, néanmoins, une trace noire de cordelette délimite la partie inférieure du sol jaune et en rouge pour les losanges sur les côtés (fig. 7, 28). Le dessin préparatoire en brun est peu visible (fig. 28).

La palette chromatique se compose de bleu, vert, noir, blanc, rouge, jaune, qui mélangés, donnent les nuances bleu-gris, bleu clair, gris clair et marron. Les pigments rouges et verts ont

[29] Saint Martin partageant son manteau, Légende dorée, Jacobus de Voragine, vers 1380, ms. 1729, f. 285v, Bibl. Mazarine, Paris.
[30] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 87.
[31] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 73.
[32] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 85.

respectivement été identifiés comme étant du rouge de cinabre et de l'azurite[33]. Le peintre débute sa composition en plaçant le dessin préparatoire en brun puis les cheveux et les aplats colorés des tissus et du cheval suivies des carnations (fig. 29 : étapes 1, 3 et 4). Quelques touches de rose appliquées en glacis modèlent les joues et les lèvres de saint Martin avant d'être recouvertes de rehauts noirs (fig. 29 : étapes 5 et 6). Les lumières en blanc viennent achever la peinture (fig. 29 : étape 7). Le moment de la pose du fond est difficile à établir, les zones de jonction avec les aplats des figures sont soit des restaurations soit couvertes par le rehaut noir (fig. 9 : étape 2). On remarque dans les cheveux de Martin, sous la robe grise du donateur et au niveau de la tête du cheval quelques écailles sous-jacentes du même rouge que le fond. La pose de cette couleur devait donc intervenir assez tôt dans la réalisation, à moins qu'il ne s'agisse d'une sous-couche colorée pour donner une teinte particulière au marron du cheval, au gris rosé de la robe du donateur et au blond de Martin.

Concernant le sol jaune, il est presque entièrement restauré ou sans zone de jonction visible. Enfin, le blanc de l'inscription est recouvert par le jaune du nimbe de Martin et devait par conséquent être peint juste après le dessin préparatoire. Les inscriptions en noir interviennent au même moment que le rehaut noir des figures. Les cheveux et le nimbe de Martin ne sont colorés que par un seul aplat jaune, séparé ensuite par les rehauts noirs et modelés par du blanc dans le cas des cheveux.

Analyses en laboratoire

2011 : Identification des pigments vert, et rouge, caractérisation du liant.
A.R.T. SA – Geneviève REILLE-TAILLEFERT, « Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales », Luxembourg, 2011, ADIL, CACOA n° 400.

STYLE

Décor ornemental

Des écus disposés en damier et dorés à la feuille se détachent d'un fond jaune enrichi de rinceaux verts dans la partie supérieure du mur sud. Des losanges alternants rouges et verts s'agencent de part et d'autre du tombeau (fig. 7). Un filet rouge vif délimite le décor en partie haute et un bandeau ocre rouge cernent le champ de la peinture en partie basse. Le soubassement du mur est peint en ocre jaune. Au-dessus de la Charité, le peintre dispose des

[33] REILLE-TAILLEFERT, 2011a, p. 87.

rinceaux rouges plus vifs, rehaussés de blanc se détachant sur le fond plus brun selon une composition assez libre. Le décor ornemental sert ici à mettre en valeur et à encadrer la Charité de saint Martin et participe, avec l'arcature sculptée, à former un écrin à la scène peinte.

Composition et fond de scène

La scène historiée se situe dans l'axe vertical formé par la pointe de l'arcature, qui encadrée par les deux niches, renforce la symétrie axiale. La Charité s'agence selon une composition triangulaire dont la tête de Martin forme la pointe. Le pauvre, debout, et le donateur agenouillé forment les deux côtés du triangle. Par ce choix de composition, le donateur se place en dessous du pauvre et peut espérer bénéficier de la même charité de Martin.

Le fond de scène est uniformément rouge, le sol signifié par une bande jaune.

Drapés

Les drapés, assez souples, retombent en plis ondoyants dans le cas du manteau de Martin. Le tracé de la draperie est assez libre et épouse les postures des personnages. Un pli en queue d'aronde se remarque en haut des drapés du donateur.

Corps

Les personnages se caractérisent par de minces silhouettes assez élancées. L'aisance du geste de Martin contrebalance la posture un peu forcée du saint se tournant vers le pauvre placé derrière le cheval.

Visages

Seul le visage de Martin subsiste (fig. 30). Des cheveux ondulés séparés en mèches par des rehauts noirs et modelés par des lumières posées en glacis se terminent en boucles sous les oreilles et encadrent un visage ovale. Un fin sourcil arrondi surmonte un œil grand ouvert assez rond et la grande pupille noire se détache du fond blanc de l'œil. Les creux des narines ne sont marqués que par deux discrets traits noirs. La bouche droite est délimitée en haut et en bas par deux fins traits colorée en rouge. Enfin, un rose posé en glacis colore le bas de la joue et modèle le visage. Une grande douceur se dégage de ce visage, d'une part grâce au modelé délicat et d'autre part par l'expression neutre du visage.

COMPARAISONS

Le ventre assez mou du pauvre se ponctue d'un nombril tracé d'un rond surmonté d'une petite vague comme sur l'une des enluminures de la Légende dorée du XIVe siècle (fig. 27)[34]. Le traitement des cheveux, de la bouche et des joues rappelle l'Annonciation du maître de Cologne (vers 1310-1340, fig. 31)[35]. Les plis libres et souples sont similaires à ceux de Jonas peint sur la coupole de la cathédrale de Cahors (1316-1324, fig. 31)[36].

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy et Claude Andrault datent l'œuvre de 1323 à partir de l'inscription qui l'accompagne[37]. La reconstruction du chevet, à partir du milieu du XIIIe siècle, fournit un terminus *ante quem* à la réalisation de cette peinture. La composition et l'iconographie de cette scène se retrouvent dans plusieurs enluminures entre le XIIIe et le début du XVe siècle, répondant à une tradition iconographique qui se transmet par les enluminures et les vitraux. Le hiératisme, la posture forcée du saint renvoient au XIIIe siècle. En revanche, les comparaisons, le traitement des cheveux et le doux modelé par glacis contrebalancent le traitement graphique des figures ce qui incite à attribuer cette peinture au début du XIVe siècle. La date de 1323, lue sur l'inscription qui accompagne la scène, permet de resserrer la datation de ce décor et coïncide avec la date du décès du chanoine Hugues de Pesch, probablement le commanditaire de l'œuvre.

Campagne 4 : Saint

ICONOGRAPHIE

Au centre du mur sud de la chapelle, un personnage blond nimbé de bleu portant un manteau rouge à bordure de même couleur que son nimbe se détache d'un fond vert ponctué de blasons (fig. 8, 32). L'emplacement de cette peinture dans l'actuelle chapelle des fonds baptismaux, laquelle était initialement une chapelle privative, l'iconographie d'un saint entouré d'écus que l'on retrouve en clef de voûte permet d'identifier cette peinture comme étant celle d'un saint protecteur commandité par un donateur inconnu.

[34] Charité de saint Martin, Légende Dorée, Jacques de Voragine, Département des manuscrits, Français 183, 165 v, XIVe siècle, BNF, Paris.
[35] Annonciation, détrempe sur bois, vers 1310-1340, Maître de Cologne, Wallraf Richartz museum, Cologne.
[36] Jonas, vers 1316-1324, coupole orientale, cathédrale Saint-Étienne, Cahors (Lot).
[37] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 107 et ANDRAULT, 2010, p. 137.

TECHNIQUE

Un badigeon jaune, probablement à base de chaux, repose directement sur la maçonnerie en pierres de taille et sert de sous-couche à la pose des pigments (fig. 8). La peinture semble avoir été posée sur enduit sec avec ajout d'un liant pouvant être de l'huile ou de l'eau de chaux. Il s'agit donc probablement d'une détrempe. Le peintre paraît avoir utilisé la ficelle tendue pour tracer le nimbe. Le motif de fleur stylisé rappelant les brocarts des étoffes a été peint au pochoir (fig. 33).

La palette chromatique de la peinture se compose de rouge, rouge clair, jaune, marron, beige, bleu, noir, gris et blanc. L'état de conservation de cette peinture ne permet pas d'établir précisément les rapports d'antériorité de chaque couche colorée. Le dessin préparatoire est invisible. De même, il est impossible d'identifier l'ordre de pose entre les carnations, aplats et fonds. Le peintre termine sa composition par les rehauts noirs.

STYLE

Visages

Le visage du saint, vu de trois quarts face, se caractérise par une forme assez arrondie avec le menton marqué et une oreille de taille moyenne (fig. 34). La paupière supérieure assez gonflée couvre les yeux mi-clos étirés. La pupille noire se détache de l'iris bleu clair cerné par un fin trait noir la séparant du blanc de l'œil. Le nez, peu visible, est droit. La bouche, assez charnue, est délimitée en haut et en bas par deux aplats rouges.

COMPARAISONS ET DATATION

Le modelé délicat et fondu amène à dater cette peinture du XIVe siècle. Le traitement de l'œil et les lèvres charnues rappellent le saint Michel de l'église Notre-Dame à L'Absie au XVe siècle[38] (fig. 34). Toutefois, la peinture de la cathédrale de Tours présente un style moins linéaire, permettant de proposer une datation plutôt à la fin du XIVe siècle.

[38] Saint Michel, XVe siècle, église Notre-Dame, L'Absie (Deux-Sèvres), voir LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 227.

Campagne 5 : Évêques

ICONOGRAPHIE

Les sondages situés de part et d'autre du monument en marbre laissent à voir trois personnages nimbés sur le mur occidental de la chapelle de Monseigneur Renou (fig. 35). À gauche de ce monument, un saint porte une mitre qui se détache de son nimbe jaune (fig. 35a). Ses cheveux gris contrastent avec son aspect juvénile et son absence de barbe. En haut à droite se distingue une partie du visage d'un saint aux yeux mi-clos. Il se détache d'un nimbe jaune foncé rehaussé d'un cercle noir double. Des motifs de demi-cercles courent le long du cercle intérieur.

Enfin, le dernier sondage en partie inférieure permet de distinguer un saint évêque barbu sur fond rouge dont le brocart appliqué rehausse la broderie du col de la chasuble, la crosse et le nimbe, augmenté de fausses pierreries (fig. 35c). Des croix pattées noires se détachent de l'écharpe blanche passant sur son buste. Le programme iconographique ne peut être compris en l'absence d'un dégagement complet des badigeons recouvrant le mur.

TECHNIQUE

Un badigeon blanc, probablement appliqué au XVIIIe siècle lors du blanchiment de la cathédrale, recouvre encore le mur occidental (fig. 9). Quelques sondages laissent voir la peinture figurative antérieure. La couche préparatoire jaune, probablement un badigeon de chaux, est posée directement sur la pierre avant d'être recouverte par la couche picturale, fixée par l'apport d'un liant que l'absence d'analyses ne permet pas d'identifier. Il s'agit donc certainement d'une peinture à la détrempe sur badigeon de chaux.

La technique du brocart appliqué rehausse la crosse, le col et les losanges du nimbe de l'évêque en bas à droite du monument en marbre (fig. 36). L'oxydation orangée du métal suggère la présence de fer dans ce brocart. Dans le cas des losanges du nimbe, les rehauts blancs qui recouvrent la partie gauche du brocart et apportent des lumières, sont à mettre en lien avec le réel éclat du jour provenant de la baie de la chapelle. Par ailleurs, des cabochons, dont subsistent les négatifs, ponctuaient ce nimbe (fig. 36). Les limites des sondages ne permettent pas d'apprécier l'ensemble de la peinture, l'emploi de la ficelle tendue pour tracer les nimbes ne peut donc pas être attesté même s'il est probable.

La palette chromatique, tout en nuance, se compose de blanc grisé, jaune, jaune pâle, marron, brun, noir, beige, rouge, gris bleuté, bleu, blanc, rouge clair. Le peintre débute sa composition à l'aide du dessin préparatoire en brun avant de poser les carnations puis les aplats (fig. 37 : étapes 1, 2 et 3). Un repentir apparaît sur l'œil gauche de l'évêque barbu, situé initialement plus bas sur le visage (fig. 38). Des traces du rouge, correspondant à la couleur du fond, se décèlent sous les jaunes des nimbes (fig. 37 : étape 2). Il se pourrait donc que le peintre ait posé le fond après les aplats des vêtements et des cheveux, puis a peint le fond rouge. Un cerne et des rehauts noirs structurent l'ensemble (fig. 37 : étape 5). Enfin, les ombres modèlent l'ensemble : en marron-grisé sous les sourcils, les pommettes, le nez, la lèvre inférieure, dans la barbe et le cou (fig. 37 : étape 6). Enfin, les lumières en blanc grisé éclairent le nez, le front, le menton et le dessus de la lèvre (fig. 37 : étape 7).

STYLE

Composition et fond de scène

La peinture semble s'étager sur au moins deux registres. Les visages se détachent sur un fond de scène rouge foncé rehaussé de quadrilobes noirs.

Visages

Les yeux étirés en virgules, tracées dans un mouvement enlevé et souple de la main, se détachent d'un fond blanc, rehaussé d'un iris marron et d'une pupille noire. Cette manière de dessiner l'œil se retrouve sur la biche de saint Gilles dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais[39] (fig. 39). Les sourcils, peu haussés, combinés au traitement abouti du regard et à la moue des lèvres donnent une expression douce à l'évêque. Le visage est délicatement modelé avec des touches de blanc posées sur le front, l'arête du nez, le menton et au-dessus de la lèvre supérieure. Les ombres se retrouvent sur les parties inférieures à celles précédemment citées. Ainsi, le modelé doux et subtil rend avec une grande sensibilité la texture de la chair. Le traitement des cheveux et de la barbe, par mèches ou même flammèches, ondulées, individualisées et modelées révèlent un grand soin apporté aux détails.

L'emplacement des touches blanches modelant les parties bombées correspond à l'emplacement de la lumière réelle apportée par la baie de la chapelle au sud. Prenons l'exemple de l'évêque barbu : les lumières sont appliquées sur les surfaces censées être en

[39] Saint Gilles, milieu du XVe siècle, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (Indre-et-Loire).

relief comme le nez et le front, mais également sur la moitié sud des losanges de son nimbe, en brocart appliqué donc déjà en relief. Le peintre choisit donc de souligner le relief par deux procédés : un réel ajout de matière métallique qui, par sa matérialité, créé un jeu d'ombres et de lumières en soit, et un ajout factice de relief par les rehauts blancs. Le côté dont provient la lumière factice correspond à la lumière réelle apportée par la baie au sud, soulignant le lien entre peinture et architecture.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne à la fin du XIVe siècle et précise que les peintures sont vraisemblablement exécutées à l'huile[40]. Toutefois, le traitement particulièrement abouti du modelé, la richesse des détails dans le traitement des cheveux et de la barbe, mais aussi dans l'emploi de pierreries dans le nimbe, associé à la manière de tracer l'œil et à l'emploi du brocart appliqué permettent de rattacher cette campagne à la fin du XVe siècle. Le peintre fait preuve d'une grande maîtrise de la technique et du dessin, ainsi que de la manière d'appliquer les couleurs pour créer de subtils modelés. Il s'agit vraisemblablement d'une grande personnalité que l'on peut nommer le Maître de la cathédrale de Tours.

Campagne 6 : Deux personnages assis

ICONOGRAPHIE

Deux personnages assis se font face, séparés par un tissu ou rideau rouge attaché pour produire des plis ondoyant en tombant au sol (fig. 10). Une inscription lacunaire en lettres gothiques noires se détachant sur fond blanc surmonte le personnage masculin nimbé de bleu. Il porte une tunique noire recouverte d'un long manteau gris qui épouse sa posture assise. Il s'inscrit à sa droite sur un deuxième rideau ou simple rouge mal conservé. Seuls quelques aplats noirs, formant un drapé, permettent de distinguer le second personnage.

TECHNIQUE

La fine couche de badigeon blanc portant la couche picturale est directement posée sur la pierre, il s'agit probablement d'une peinture à la détrempe sur badigeon de chaux. L'état de la peinture ne permet pas d'apprécier pleinement sa palette chromatique qui se compose de rouge, noir, gris foncé, bleu et beige rosé.

[40] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 108.

STYLE

Fond de scène

Le fond de scène laissé blanc correspond au badigeon de chaux laissé en réserve.

Drapés

L'état de conservation de la peintre ne permet pas d'apprécier totalement la qualité des draperies. Le pan du rideau rouge retombe en plis ondoyants, tandis que les plis de la tunique et du manteau semblent plus cassants et profonds.

Visages

L'œil en amande semble surmonté d'un léger renflement formant la paupière. Les pupilles noires, mobiles, se détachent d'un fond blanc grisé. Le nez droit s'achève par deux narines marquées par les ombres. Enfin, la bouche relativement charnue est dessinée et ombrée avec soin, particulièrement sur la lèvre supérieure.

DATATION

Bérénice Terrier-Fourmy attribue cette campagne au XVe siècle en se fondant sur les effets de draperies[41]. En effet, la palette de plis, les couleurs, mais surtout le visage subtilement modelé par un jeu d'ombres, souligné par un discret cerne brun rappellent la peinture du XVe siècle.

Campagne 7 : Abbesse et évêque accompagné d'un donateur

ICONOGRAPHIE

Sur le mur sud, deux personnages debout sur une ligne de sol rouge en pied se tournent légèrement vers l'est. Le personnage de gauche porte un long manteau noir et un voile de même couleur sur sa tête nimbée (fig. 40). Elle tient un livre à la couverture rigide rouge fermé d'une lanière de cuir dans sa main gauche et s'appuie de la droite sur une crosse rehaussée en brocart appliqué. Les vestiges d'écritures en dessous devaient identifier l'abbesse.

[41] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 108.

Le deuxième personnage à droite, peint à la même échelle porte la mitre et le vêtement de l'évêque composé d'un manteau rouge au large galon brodé de noir avec un fermoir carré, recouvrant une robe bleue (fig. 40). La crosse en brocart appliqué est posée sur son épaule. Les vêtements, aussi bien dans les couleurs que dans les textures avec l'utilisation de brocarts et de dorures, devaient frapper par leur richesse, en opposition avec la simplicité du manteau et le voile noir de l'abbesse.

Sur le mur sud, un personnage agenouillé, avant-bras pliés et mains jointes, regarde vers le rectangle en réserve et se détache sur un carrelage en damier rouge et gris (fig. 11b). Il porte un manteau bleu et un turban semble lui couvrir la tête. Au-dessus de lui, les vestiges d'un écu sont peints. L'un semble de gueule semée de trois fleurs de lys or posées deux sur un. Les traces bleues à droite correspondent peut-être à un autre meuble ou à un ornement complémentaire. Sa posture en prière agenouillée indique qu'il s'agit certainement d'un donateur, peut être le commanditaire de la peinture qui aurait fait peindre son écu au-dessus de l'image.

Ce décor associant donateur, abbesse et évêque, semble être en relation avec à la fonction de chapelle, dont l'autel initialement adossé au mur oriental aurait disparu. Son aménagement dans l'architecture existante aurait entraîné la reprise de la base du pilier du côté droit. De même l'installation du lavabo liturgique a nécessité la retaille des blocs de pierre pour l'insertion du couronnement de la niche, de la vasque et de l'écoulement. Sur la table d'autel, une statue intégrée au décor a pu être scellée contre le mur comme en témoignent les deux grandes lacunes ou simplement posée sur l'autel. Le décor a été peint après l'installation du mobilier liturgique, ce qui permet de comprendre la réserve et l'absence de peinture à la base de ce mur ainsi que sur les parties, alors cachées, des bases des piliers du mur oriental[42]. Le personnage agenouillé représenterait donc un donateur en prière devant la statue et les deux autres saints auxquels la chapelle aurait pu être dédicacée.

TECHNIQUE

Le décor a directement été exécuté sur le parement de l'appareil présentant un layage assez *large*. La première couche consiste en une application d'un fin badigeon pâle, sauf à la base du mur sud sur une hauteur d'un mètre et au niveau d'une bande horizontale dans la continuité de la base laissée en réserve (fig. 11). Une seconde couche d'un fin badigeon beige

[42] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 10.

la recouvre. La troisième couche, plus épaisse, présente un aspect satiné et une couleur vert olive intense. Les modules géométriques sont disposés sur cette couche, rehaussés de motifs en brocarts appliqués et de dorures[43]. Ce décor effectué sur badigeon à la détrempe est complété par des glacis pour la pose de certaines couleurs.

La palette chromatique, assez riche, est constituée de vert olive, rouge, rose, gris, bleu turquoise, bleu, bleu sombre et noir. Les brocarts appliqués se composent de deux motifs : l'un en bouquet de chardons et l'autre en grandes feuillées (fig. 41). Ils agrémentent le centre de chaque module. La technique du brocart appliqué a également été employée sur les crosses de l'évêque et de l'abbesse, ce même emploi se retrouve dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais au milieu du XVe siècle (fig. 41).

Sur les côtés, une incision préparatoire limite les trois couleurs de la bande d'encadrement sur toute la hauteur. Le recouvrement de la couche picturale des personnages sur les motifs tronqués des brocarts indique que ces derniers étaient en place lors de l'exécution des peintures (fig. 41). Le peintre a donc d'abord exécuté le fond, sur lequel il a tracé les motifs avant de peindre les figures. Les figures et les mains ont été bûchées, ce qui complique l'analyse des carnations, mais le jaune de la mitre de l'évêque recouvre son front, ce qui indique que les carnations ont été peintes avant les aplats colorés, puis un cerne noir rehausse l'ensemble.

STYLE

Encadrement

L'ensemble de la composition est limité au sommet par un filet noir large de 5 mm. Des petits traits verticaux entrecoupent le trait horizontal et semblent fixer la mise en place des motifs en brocart appliqué. Sur les côtés, deux bandes rouges encadrent une bande verte.

Fond de scène

Un carrelage en damier rouge et gris clair figure le sol en perspective de la scène du donateur. Le point de fuite correspond au centre de la largeur de la peinture, à hauteur d'yeux d'un homme, soit 162 cm. Véronique Legoux souligne le damier présente de légers décalages afin de respecter point de fuite à un ou deux centimètres près[44].

[43] LEGOUX, 2005, p. 9.
[44] LEGOUX, 2005, p. 9.

Sur le mur nord, des motifs rehaussent le fond vert sombre. Ces motifs se répètent selon un module de 52 x 68 cm, construit à partir de cercles alignés et de losanges en quinconce, liés et déformés par des tiges plus ou moins développées et enroulées. Des fleurons ponctuent ces tiges. Des motifs alignés en brocart ornent le centre de chaque forme de base : un bouquet de chardons lorsque les formes sont circulaires et des grenades feuillées pour les losanges. Ce fond, par ses motifs et leur répétition, ainsi que la technique employée imite une riche étoffe damassée.

DATATION

La technique du brocart appliqué limite la fourchette chronologique au milieu du XVe siècle jusqu'au milieu du siècle suivant[45]. La richesse des détails dans le traitement de la mitre, des fermaux, les nimbes festonnés associé à un traitement hiératique des figures et la perspective, ainsi que la richesse de la palette dont la juxtaposition des aplats fait ressortir chaque couleur amènent à dater cette peinture de la fin du XVe siècle.

[45] MOUNIER, 2013, p. 33.

Figures

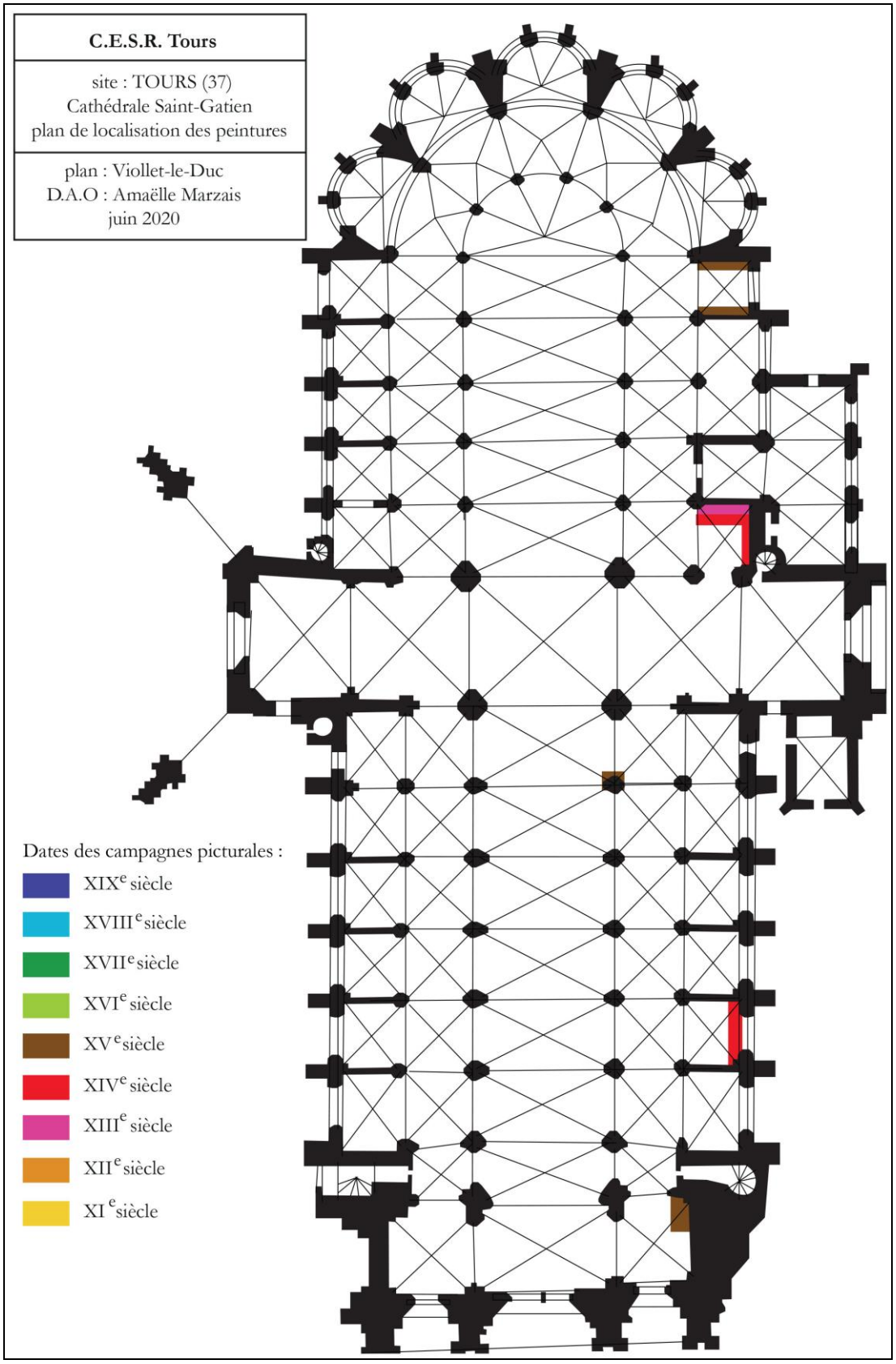


Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales



Fig. 2 : Photographie du chevet, extérieur



Fig. 3 : Photographie de la nef, extérieur, côté sud



Fig. 4 : Photographie de la nef et du chevet, intérieur, vue de l'ouest



Fig. 5 : Photographie des campagnes 1 et 2, chapelle des Enfants de Charles VIII, mur est

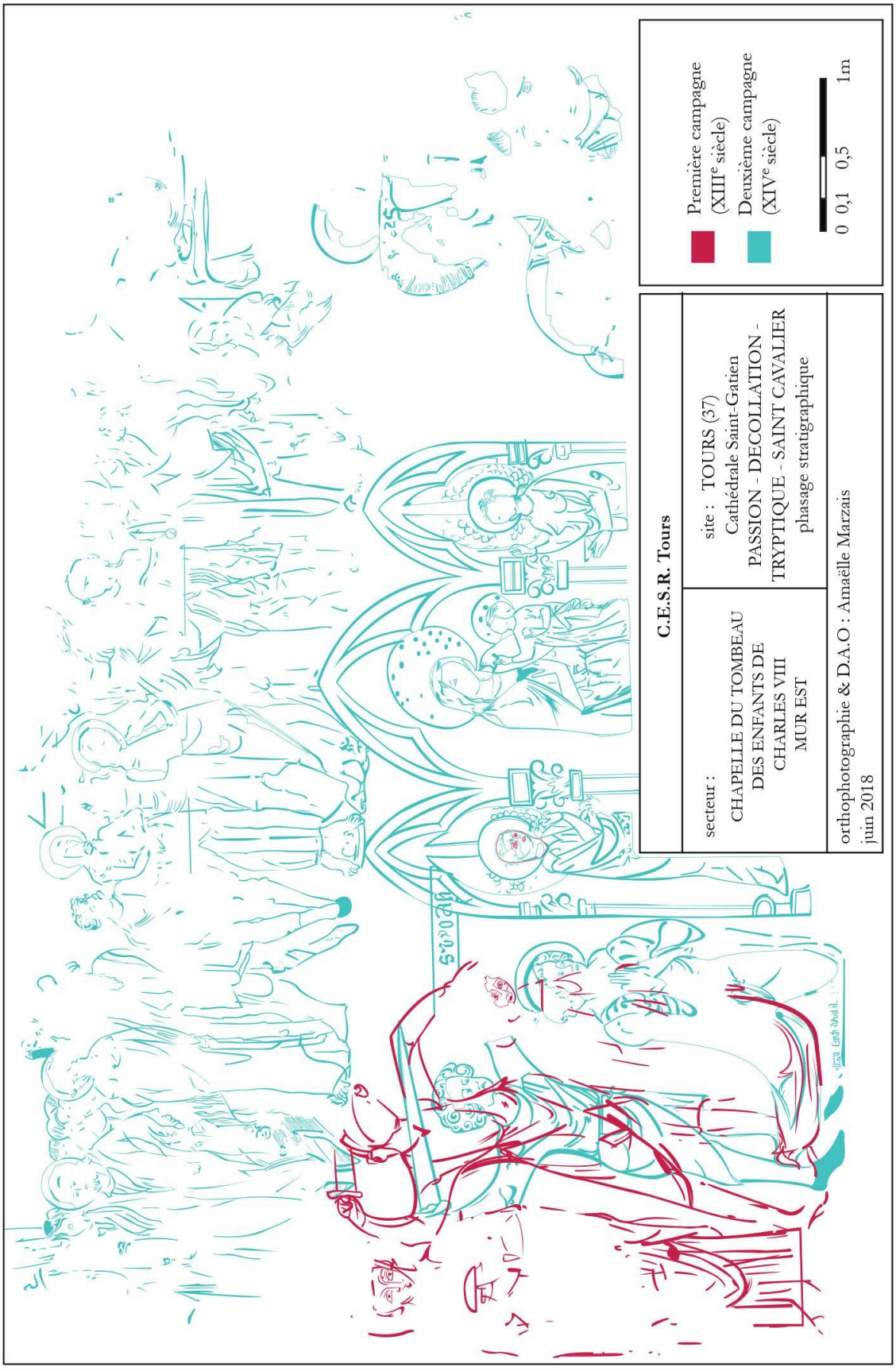


Fig. 6 : Relevé du phasage stratigraphique des campagnes 1 et 2, chapelle des Enfants de Charles VIII, mur est

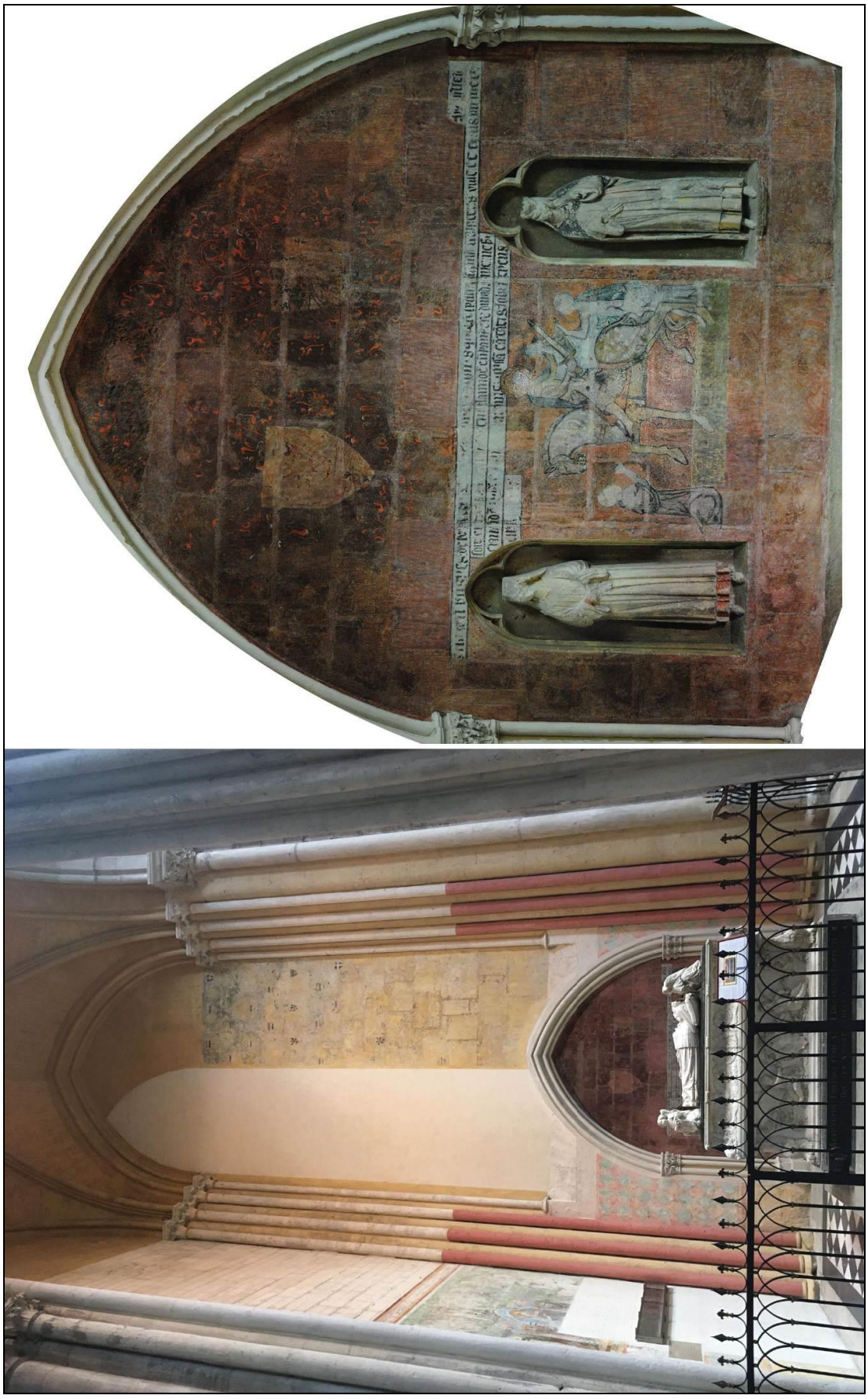


Fig. 7 : Charité de saint Martin (campagne 3), chapelle des Enfants de Charles VIII, mur sud



Fig. 8 : Photographie d'un saint (campagne 4), chapelle des fonds baptismaux, mur sud



Fig. 9 : Photographies des sondages (campagne 5), mur ouest et est, chapelle de Monseigneur Renou



Fig. 10 : Photographies de deux saints (campagne 6), pilier, nef



Fig. 11 : Photographie d'une abbesse, d'un évêque et d'un donateur (campagne 7), murs est et sud, massif occidental

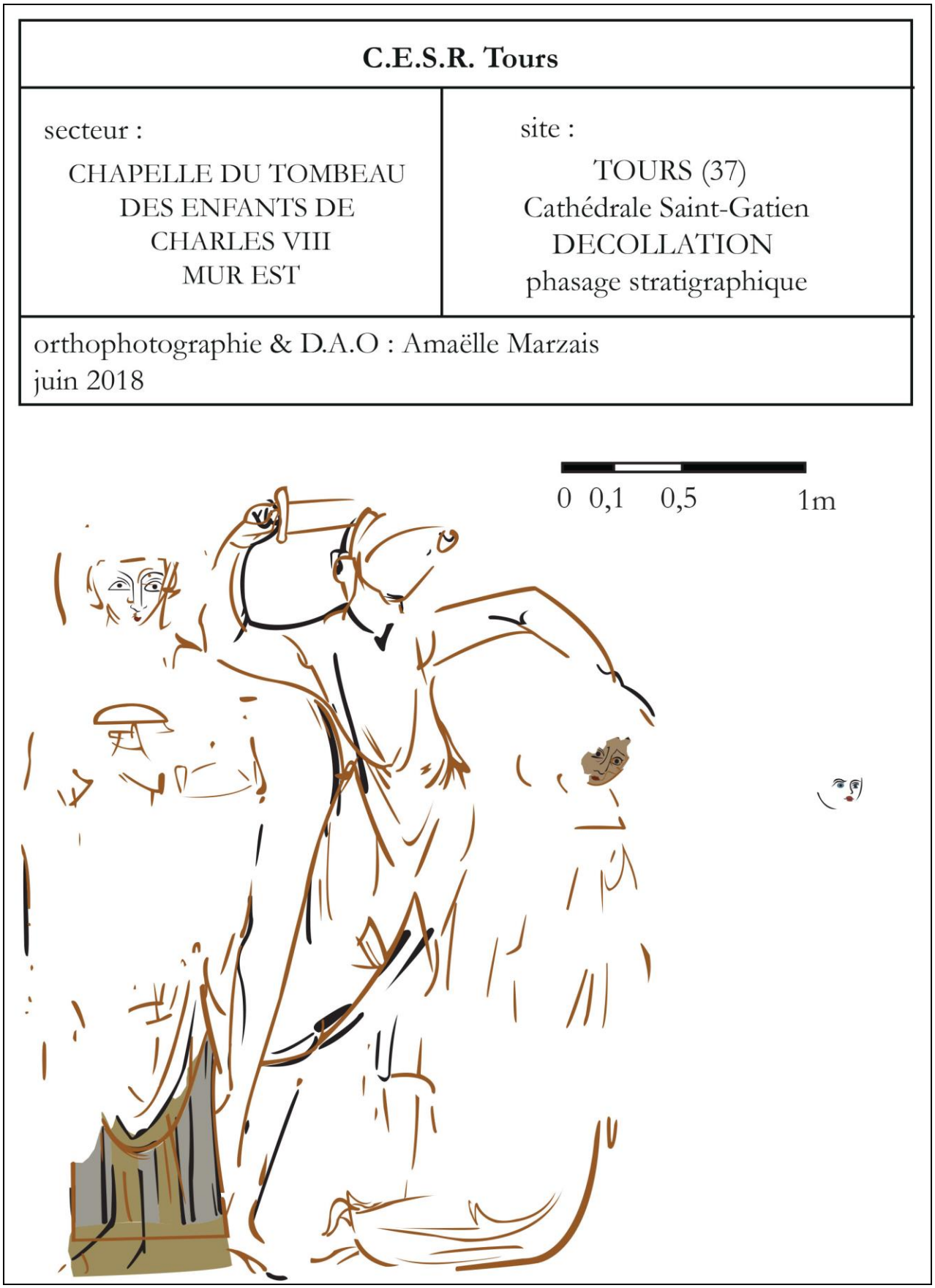


Fig. 12 : Relevé archéologique de la campagne 1



Fig. 13 : Photographie de dessin préparatoire et du cordeau (campagne 1)



14a : Décollation, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

14b : Ange musicien, dernier tiers du XIIIe siècle, cathédrale Saint-Pierre, Poitiers (86) © X. GUILLOTEAU

Fig. 14 : Planche comparative des visages et des corps (campagne 1)

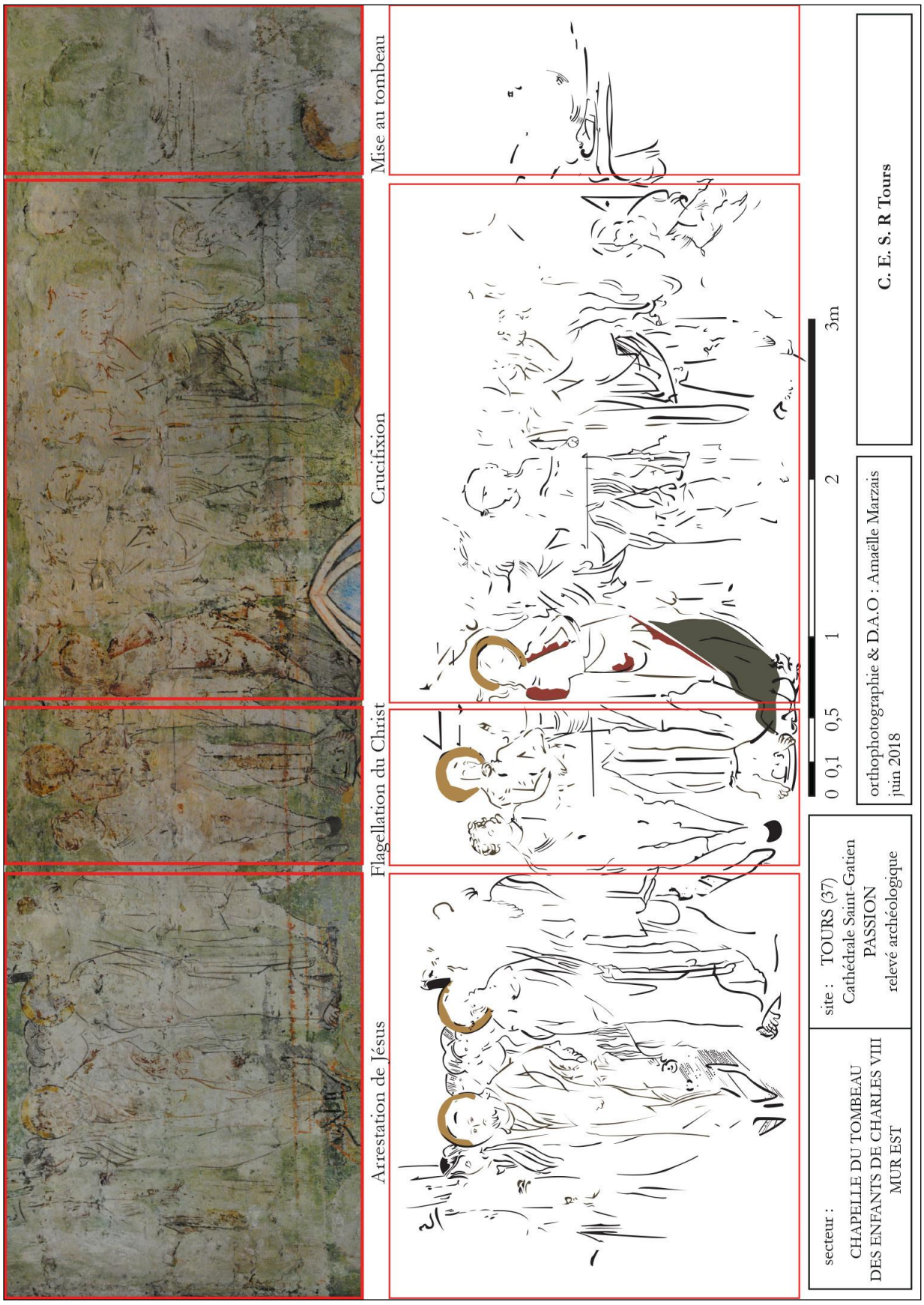


Fig. 15 : Relevé archéologique et identification des scènes du registre supérieur (campagne 2)

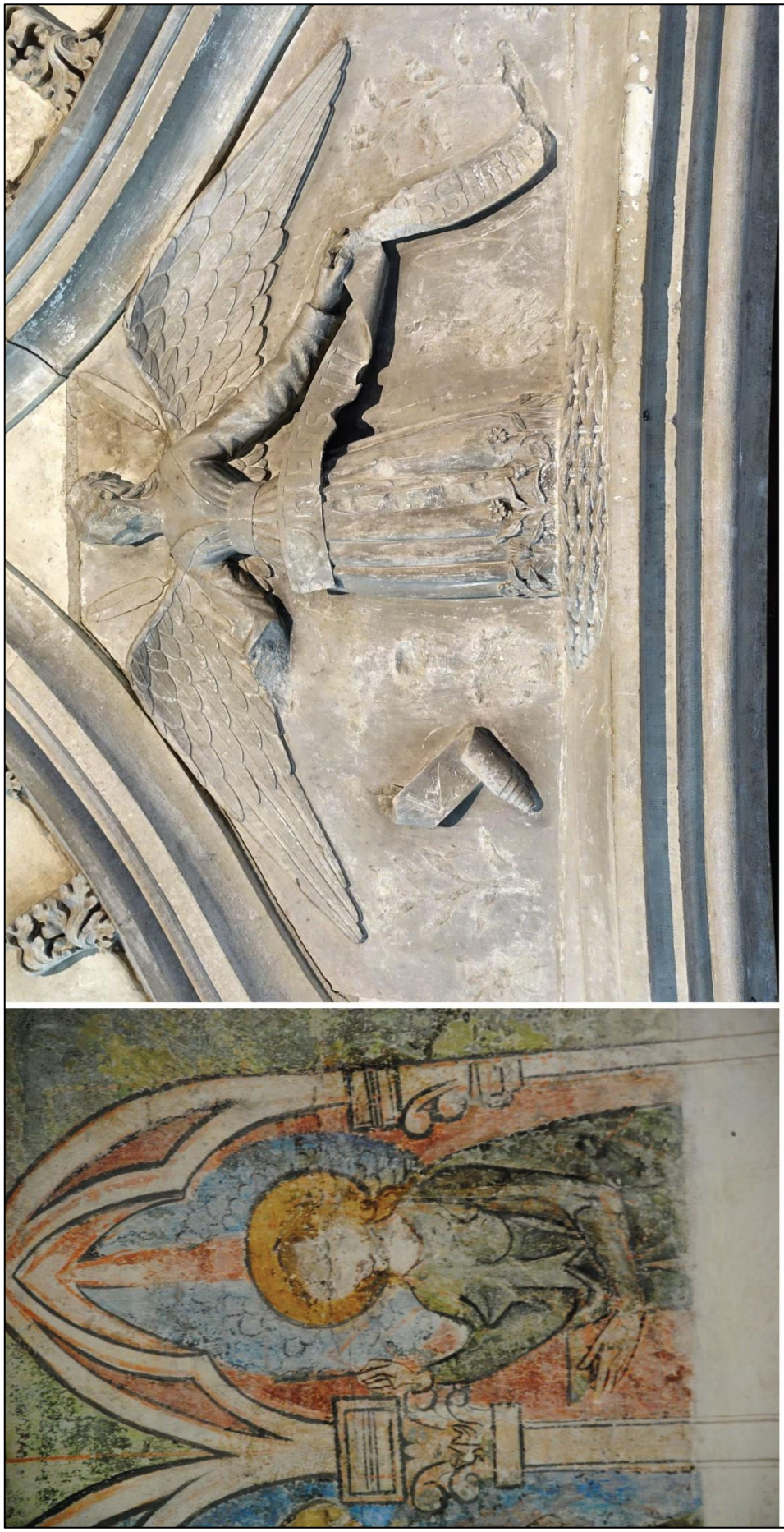


a : Décollation, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)
b : Décollation des saints Denis, Rustique et Eleuthère, Vies des saints, ms. 0588, f. 089v, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris
© Base Enluminures
c : Décollation des saint Jacques, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

Fig. 16 : Planche comparative de l'iconographie de la Décollation (campagne 2)



Fig. 17 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 2)



a : cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

b : palais Jacques Coeur, Bourges (18)

Fig. 18 : Planche comparative des anges féminins (campagne 2)



Fig. 19 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 2)

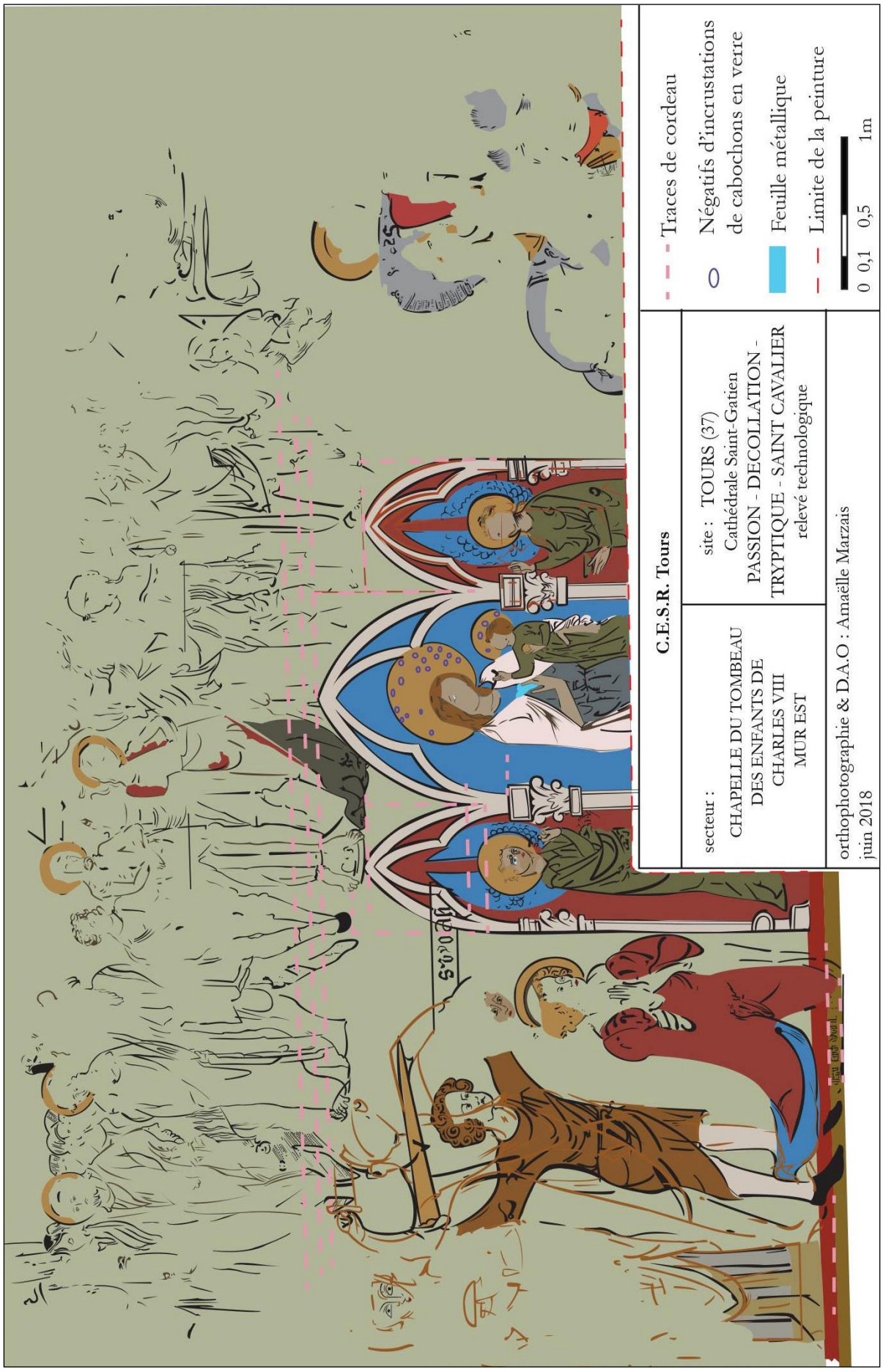


Fig. 20 : Relevé technologique (campagne 2)

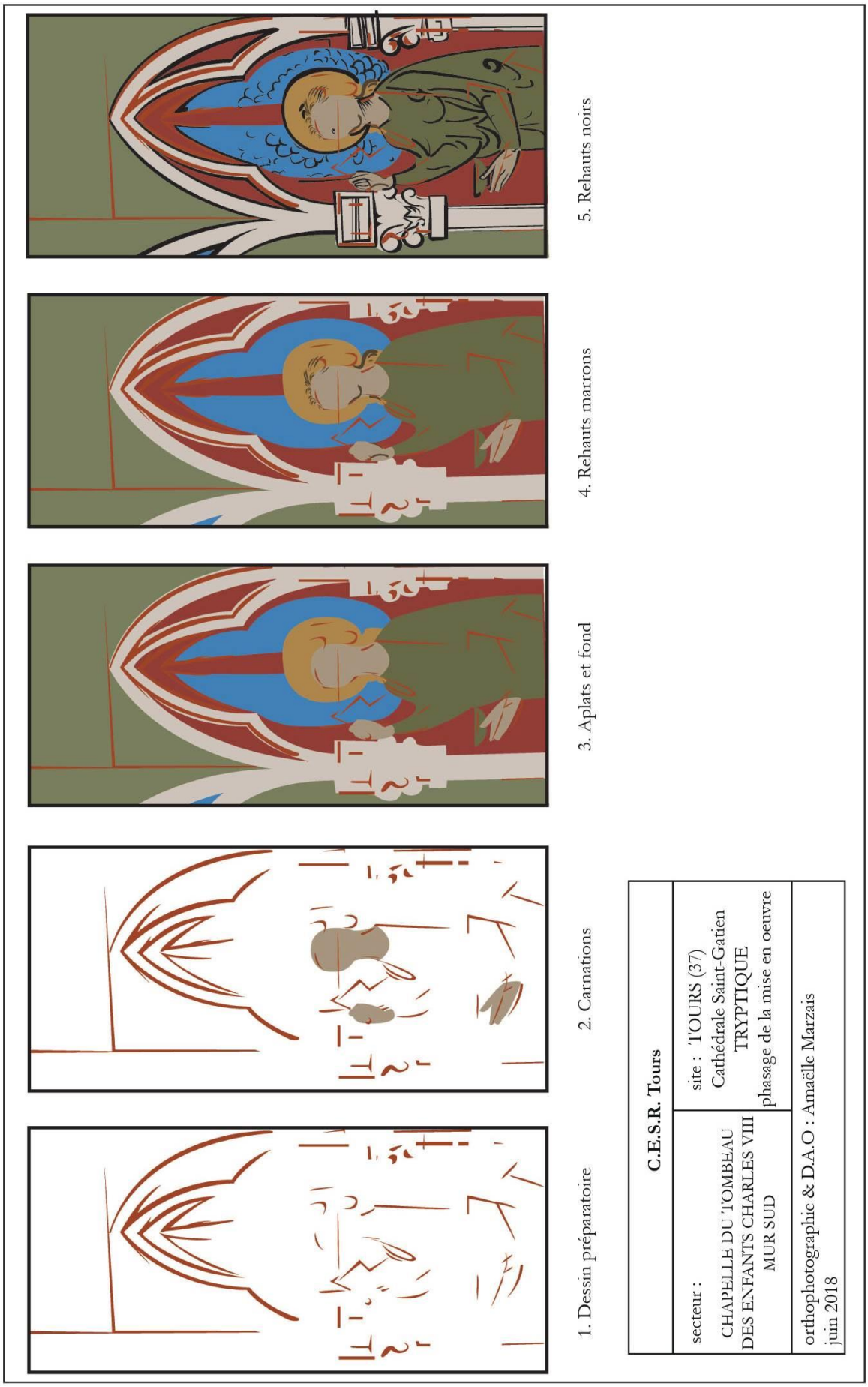


Fig. 21 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs (campagne 2 : ange féminin)

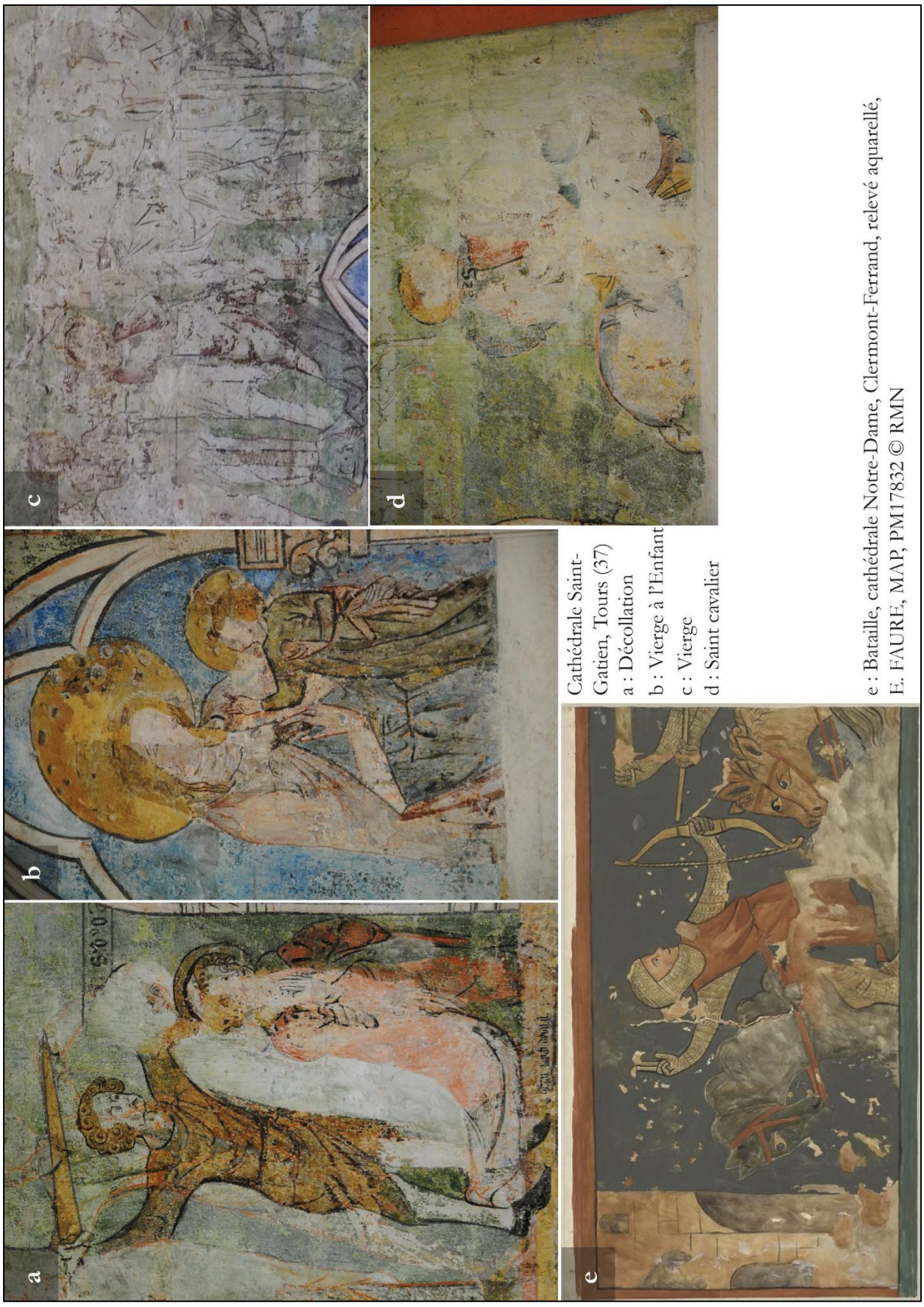
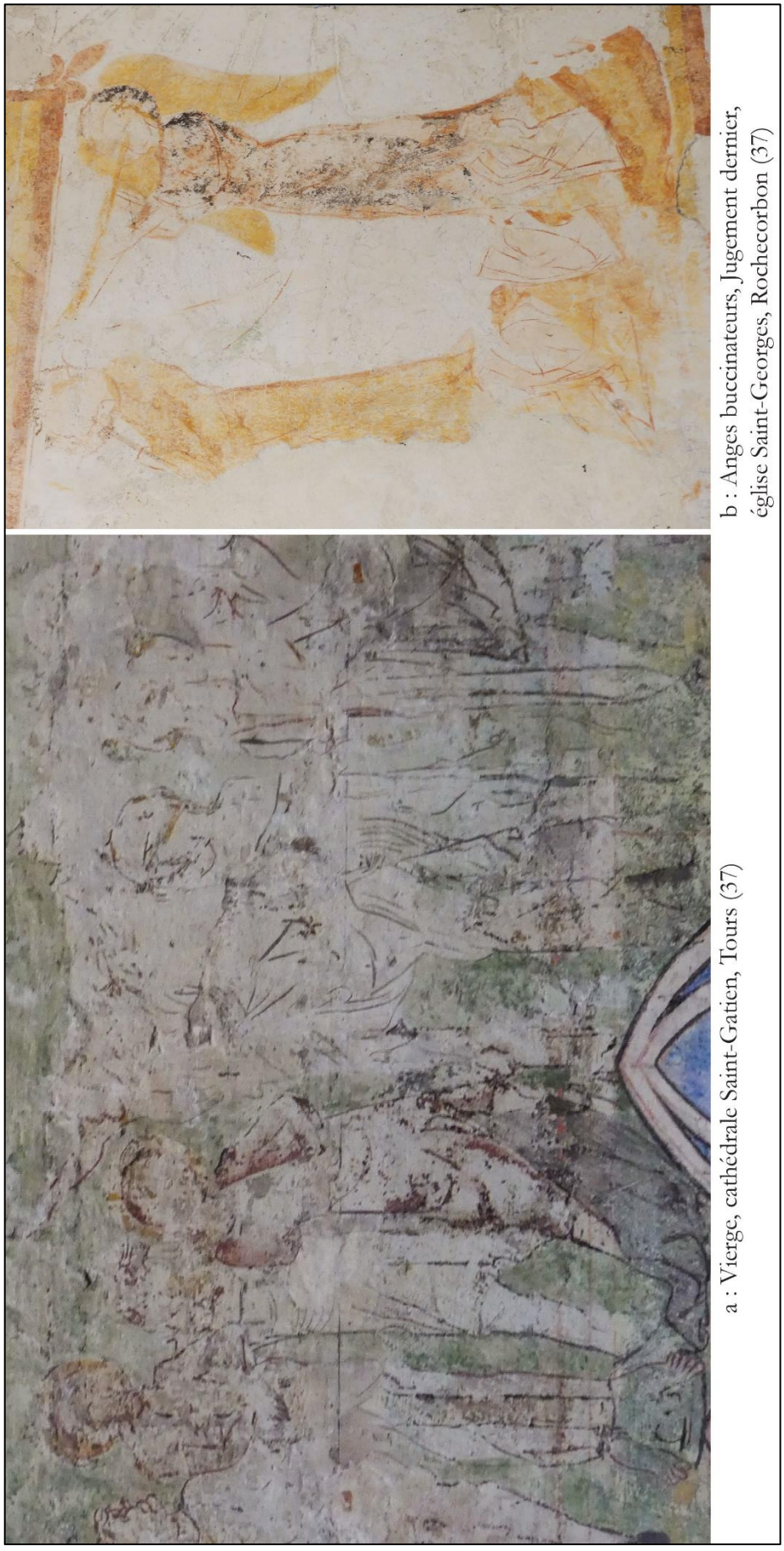


Fig. 22 : Planche comparative des plis (campagne 2)



a : Vierge, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

b : Anges buccinateurs, Jugement dernier, église Saint-Georges, Rochecorbon (37)

Fig. 23 : Planche comparative des corps (campagne 2)



a : Ange, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

b : Saint, église Notre-Dame, Rigny-Ussé (37)

Fig. 24 : Planche comparative des visages (campagne 2)

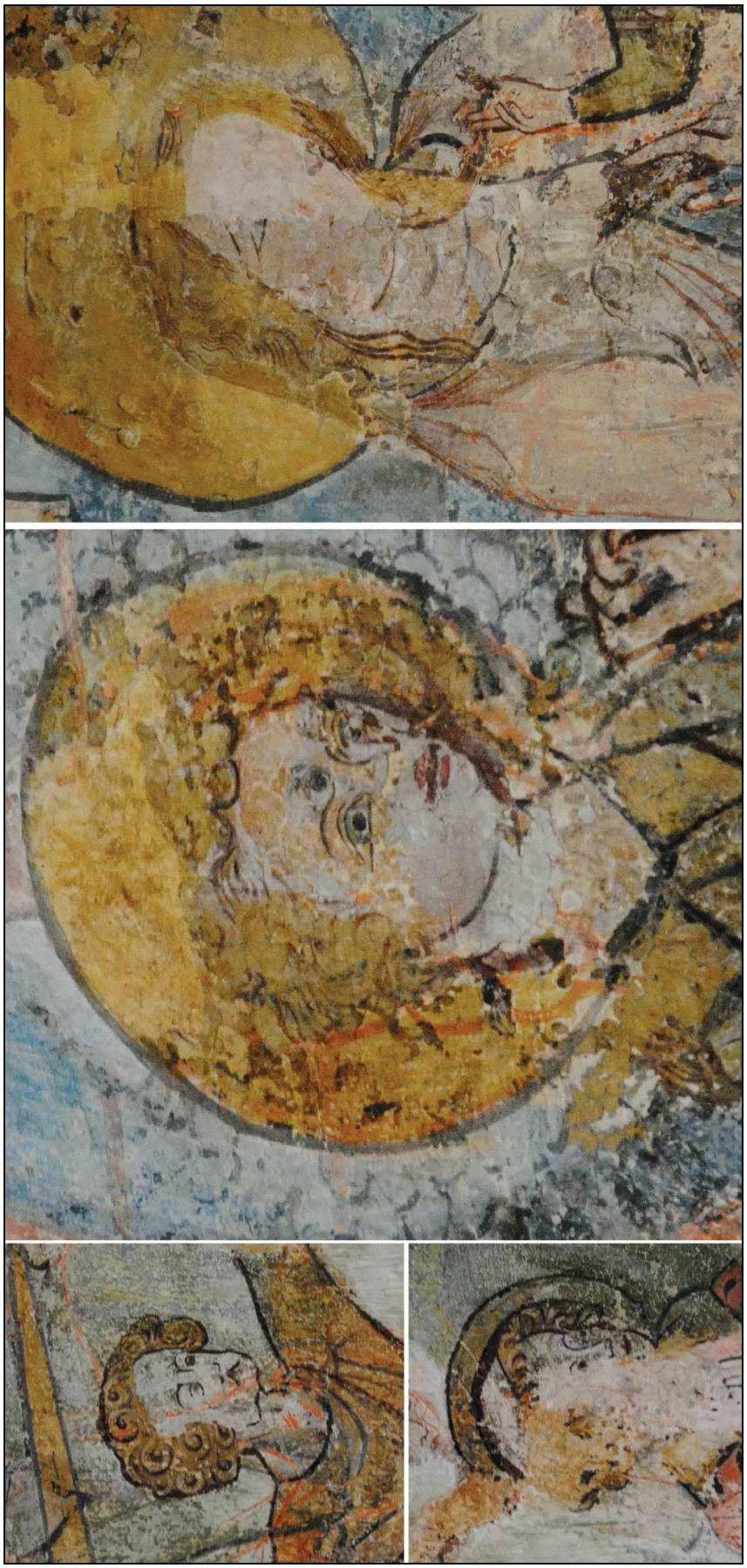


Fig. 25 : Photographies des visages (campagne 2)



Fig. 26 : Photographie de la Charité de saint Martin (campagne 3), mur sud, chapelle des Enfants de Charles VIII



a : Charité de saint Martin, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

b : Charité de saint Martin, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais (37)

c : Charité de saint Martin, fol. 89, 16521, Nouvelles Aquisitions Fr, BNF, Paris © Gallica

d : Charité de saint Martin, Légende Dorée, Jacques de Voragine, Français 183, 165v., BNF, Paris © Gallica

Fig. 27 : Planche comparative de l'iconographie de la Charité de saint Martin (campagne 3)



Fig. 28 : Photographie du cordeau (campagne 3)

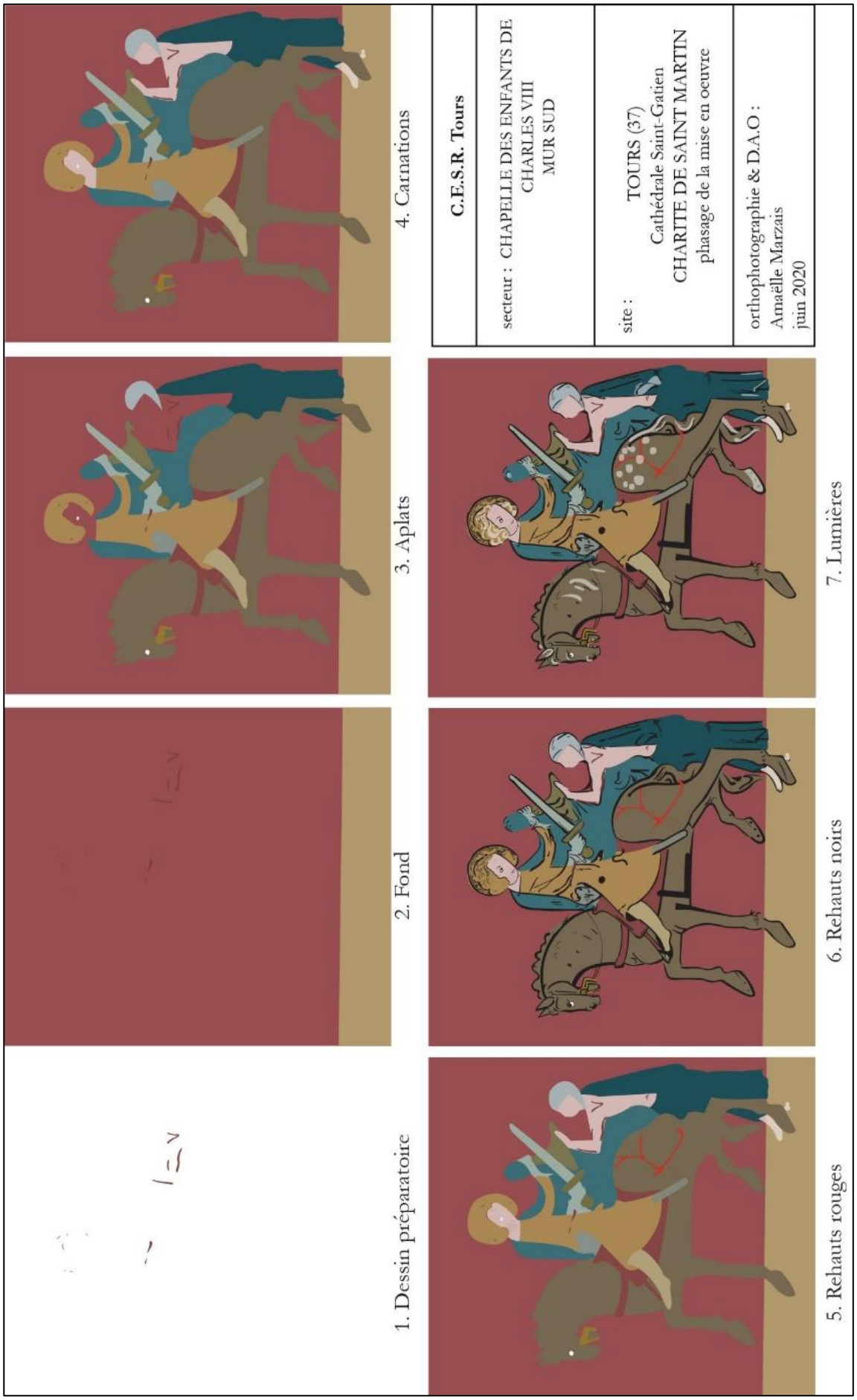


Fig. 29 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs (campagne 3)



Fig. 30 : Photographie du visage de Martin (campagne 3)



a : Saint Martin, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)



b : Annonciation, Maître de Cologne, Wallraf Richartz museum, Cologne © Anonyme



c : Jonas, cathédrale Saint-Etienne, Cahors (46) © Inventaire Midi-Pyrénées

Fig. 31 : Planche comparative des plis (campagne 3)

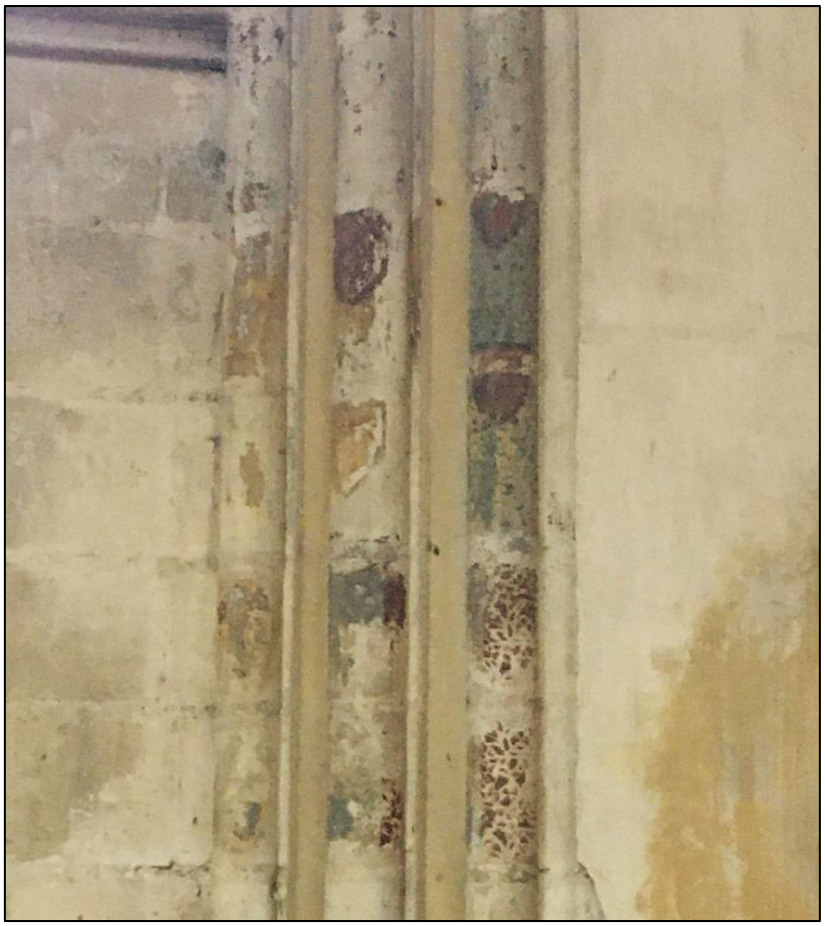


Fig. 32 : Photographie des blasons (campagne 4)



Fig. 33 : Photographie des motifs au pochoir (campagne 4)



a : Saint, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)



b : Saint Michel, église Notre-Dame, L'Absie (79) © Inventaire Nouvelle-Aquitaine

Fig. 34 : Planche comparative des visages (campagne 4)



Fig. 35 : Photographies des saints (campagne 5)



Fig. 36 : Photographie du brocart appliqué (campagne 5)



Fig. 37 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de l'évêque (campagne 5)



Fig. 38 : Photographie d’un repentir (campagne 5)



a : Evêque, cathédrale Saint-Gatien, Tours (37)

b : Biche, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais

Fig. 39 : Planche comparative des yeux (campagne 5)



Fig. 40 : Photographies de l'abbesse et de l'évêque (campagne 6)

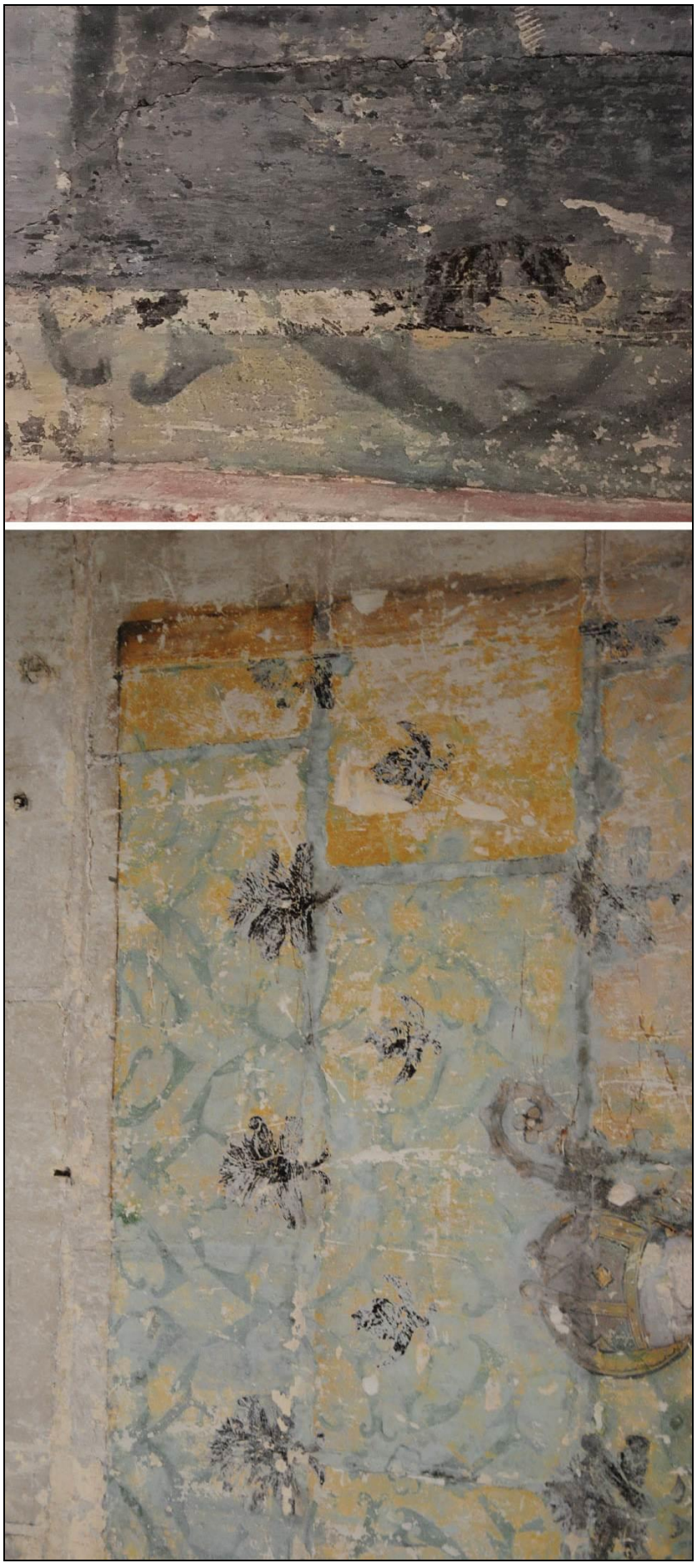


Fig. 41 : Photographies des brocarts appliqués (campagne 7)

LISTE DES FIGURES

Azay-le-Rideau ; église Saint-Symphorien

Fig. 1 : Photographie de la façade occidentale, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 13
Fig. 2 : Photographie du chœur et des peintures, église Saint- Symphorien, Azay-le-Rideau. 14
Fig. 3 : Plan de localisation des peintures murales 15
Fig. 4 : Photographie et relevé archéologique des Mages (campagne 1), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau..... 16
Fig. 5 : Photographie et relevé archéologique de saint Michel (campagne 1), mur est, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 17
Fig. 6 : Photographie et localisation de la main (campagne 2), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 18
Fig. 7 : Photographies du visage couronné et celui du saint (campagne 3), mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 19
Fig. 8 : Photographie du décor piqueté, mur sud, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau..... 20
Fig. 9 : Planche comparative des chevaux et des Mages..... 21
Fig. 10 : Planche comparative de l'Adoration des Mages..... 22
Fig. 11 : Photographie du décor postérieur (campagne 2) recouvrant la peinture de saint Michel (campagne 1), mur est, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 23
Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs des Mages..... 24
Fig. 13 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de saint Michel 25
Fig. 14 : Photographie des chevaux des Mages avec le dessin préparatoire et les traces d'usures du pinceau 26
Fig. 15 : Planche comparative des chevaux 27
Fig. 16 : Planche comparative des ailes 28
Fig. 17 : Relevé du phasage des trois campagnes picturales, mur nord, chœur, église Saint-Symphorien, Azay-le-Rideau 29
Fig. 18 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du saint (campagne 3) 30
Fig. 19 : Photographie des traces de pinceau sur le visage du saint (campagne 3)..... 31
Fig. 20 : Planche comparative des visages 32

Azay-sur-Cher ; prieuré Saint-Jean-du-Grais

Fig. 1 : Photographies des bâtiments conventuels..... 40
Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales 41
Fig. 3 : Photographies de la salle capitulaire et du réfectoire, aile est, intérieur..... 42
Fig. 4 : Photographies de l'ancien passage voûté et de son décor peint (faux appareil, faux claveaux festonnés, bandes colorées)..... 43
Fig. 5 : Photographies du réfectoire, aile est, intérieur..... 44
Fig. 6 : Photographie des faux appareils à joint simple (campagne 1) et double (campagne 2), mur nord, réfectoire..... 45

Fig. 7: Photographie des ornements peints des campagnes 2 à 4, arc de la tribune, mur sud, réfectoire 46
Fig. 8 : Photographie du Christ en gloire (campagne 3) recouvrant le faux appareil à joint simple (campagne 1), arc de la tribune, mur est, réfectoire 47
Fig. 9 : Photographie de l'arc brisé de la tribune, mur sud, réfectoire 48
Fig. 10 : Relevé archéologique du Christ en majesté (campagne 3), mur est, réfectoire 49
Fig. 11 : Photographie du visage du Christ, Christ en majesté, mur est, réfectoire 50
Fig. 12 : Photographie du personnage, côté nord, Christ en majesté, mur est, réfectoire 51
Fig. 13 : Photographie du personnage assis, côté sud, Christ en majesté, mur est, réfectoire . 52
Fig. 14 : Photographie du Christ en majesté, portail, abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire (45) © Anonyme 53
Fig. 15 : Photographies des inscriptions, côté sud, Christ en majesté, mur est, réfectoire 54
Fig. 16 : Relevé technologique du Christ en majesté (campagne 3), mur est, réfectoire 55
Fig. 17 : Photographie de la corrélation entre la *sinopia* et un raccord d'enduit, Christ en majesté 56
Fig. 18 : Relevé de la sinopia, Christ en majesté, mur est, réfectoire 57
Fig. 19 : : Photographies des raccords d'enduit en lumière rasante, Christ en majesté 58
Fig. 20 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (1/3) 59
Fig. 21 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (2/3) 60
Fig. 22 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Chris en majesté (3/3) 61
Fig. 23 : Photographies des mains et des pieds du personnage de droite, Christ en majesté ... 62
Fig. 24: Planche comparative du visage du Christ 63
Fig. 25 : Planche comparative des inscriptions 64
Fig. 26 : Planche comparative des drapés 65
Fig. 27 : Planche comparative du traitement de la plicature et du graphisme 66

Beaulieu-lès-Loches ; église Saint-Laurent

Fig. 1 : Photographie de la façade occidentale, église Saint-Laurent 81
Fig. 2 : Photographie des murs ouest et sud de la nef, vue du nord-est, église Saint-Laurent . 82
Fig. 3 : Plan avec localisation des peintures murales 83
Fig. 4 : Photographie du mur sud 84
Fig. 5 : Photographie d'une croix de consécration (campagne 1), mur sud 85
Fig. 6 : Photographie du mur ouest, nef 86
Fig. 7 : Relevé des décors sur un calque, 1999, mur ouest 87
Fig. 8 : Photographie de l'arc doubleau, collatéral ouest 88
Fig. 9 : Photographie du Cycle du martyre de sainte Catherine, mur sud 89
Fig. 10 : Photographie de la Conversion des philosophes et de la Condamnation de Catherine, mur sud 90
Fig. 11 : Photographie de l'Emprisonnement de Catherine, mur sud 91
Fig. 12 : Photographie de la Décollation de Catherine et de Porphyre (?), mur sud 92
Fig. 13 : Photographie de la tête coupée de Porphyre (?), Décollation, mur sud 93
Fig. 14 : Photographie de la tête coupée de Catherine, Décollation, mur sud 94

Fig. 15 : Planche comparative des représentations du Martyre de Catherine (campagne 2) ... 95
Fig. 16 : Photographie de l'Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud 96
Fig. 17 : Photographie des inscriptions sur le linceul, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud 97
Fig. 18 : Photographie du registre inférieur, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud 98
Fig. 19 : Photographie des inscriptions du registre inférieur, Ensevelissement de Catherine, mur ouest, côté sud, nef 99
Fig. 20 : Photographies des incisions préparatoires (campagne 2), mur ouest 100
Fig. 21 : Photographie des visages des philosophes, mur sud 101
Fig. 22 : Photographie d'un visage de Catherine et du bourreau, mur sud 102
Fig. 23 : Planche comparative des visages (campagne 2) 103
Fig. 24 : Photographies des deux anges (campagne 4), mur ouest 104
Fig. 25 : Planche comparative des représentations de la Destruction de la statue de saint Nicolas (campagne 4) 105
Fig. 26 : Planche comparative des frises végétalisées (campagne 4) 106
Fig. 27 : Photographie de l'Ange et du Juif avec la statue de saint Nicolas (campagne 4), côté nord, mur ouest 107
Fig. 28 : Photographie des visages du Juif et de saint Nicolas, mur ouest, côté nord 108

Cangey ; église Saint-Martin

Fig. 1 : Photographies de la nef (intérieur et extérieur) 114
Fig. 2 : Photographies des églises de Mazières-de-Touraine, Avrillé-les-Ponceaux et Saint-Jean–Saint-Germain (37) 114
Fig. 3 : Photographies de la travée datant de 1180 de la nef et du chevet 115
Fig. 4 : Plan de localisation des peintures murales 116
Fig. 5 : Photographies des peintures de la baie 117
Fig. 6 : Photographie du bouc 118
Fig. 7 : Photographie du lièvre 118
Fig. 8 : Planche comparative d'animaux musiciens 119
Fig. 9 : Photographie d'un faune, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Gourdon (Lot) © Anonyme 120
Fig. 10 : Photographie de l'irrégularité de l'enduit 121
Fig. 11 : Photographies de l'irrégularité de l'enduit occasionnée par l'appareillage 121
Fig. 12 : Photographie avec les phases de mise en œuvre (lièvre) 122
Fig. 13 : Photographie des rehauts rouges (bouc) 123
Fig. 14 : Relevé du phasage de la mise en œuvre 124
Fig. 15 : Photographie des claveaux peints 125

Chinon ; chapelle Sainte-Radegonde

Fig. 1 : Photographies de la nef troglodytique 141
Fig. 2 : Photographies de la nef maçonnée sans couverture 142
Fig. 3 : Photographies de la chapelle Sainte-Radegonde 143
Fig. 4 : Plan de localisation des peintures murales 144
Fig. 5 : Photographie de la guirlande végétale (campagne 1) et d'un fragment de peinture représentant de l'eau ou une nuée (campagne 2) 145
Fig. 6 : Photographies de la Chasse royale et de l'eau vive ou d'une nuée (campagne 2) 146
Fig. 7 : Photographies de l'ange (campagne 3) 147
Fig. 8 : Photographies du Christ en majesté (campagne 8) et de la couche picturale sous-jacente (campagne 4) 148
Fig. 9 : Photographies de l'homme barbu (campagne 6) 149
Fig. 10 : Photographie du roi 150
Fig. 11 : Photographie du deuxième et du troisième cavalier 151
Fig. 12 : Planche comparative des robes 152
Fig. 13 : Photographie du quatrième et du cinquième cavalier 153
Fig. 14 : Planche comparative de femmes portant un manteau doublé de vair 154
Fig. 15 : Planche comparative des représentations de chasses et de chevaux 155
Fig. 16 : Planche comparative des portraits présumés d'Aliénor d'Aquitaine 156
Fig. 17 : Photographie d'une main et de ses rehauts 157
Fig. 18 : Relevé technologique de la Chasse royale 158
Fig. 19 : Photographie du raccord horizontal supérieur de la *pontata* 159
Fig. 20 : Photographie en lumière rasante des traces de pinceau 160
Fig. 21 : Photographie des spirales sur la croupe du cheval marron 161
Fig. 22 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de la Chasse royale (1/2) 162
Fig. 23 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de la Chasse royale (2/2) 163
Fig. 24 : Photographie du cinquième cavalier 164
Fig. 25 : Photographie de la tête du cheval jaune 165
Fig. 26 : Photographie du repentir de la cape verte du deuxième cavalier couronné 166
Fig. 27 : Planche comparative des drapés 167
Fig. 28 : Planche comparative des mains 168
Fig. 29 : Planche des visages de la Chasse royale 169
Fig. 30 : Photographies des têtes des chevaux 170
Fig. 31 : Planche comparative des harnachements des chevaux 171
Fig. 32 : Saint Michel et ses anges combattant le dragon de l'Apocalypse, abbatiale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne) © CESCM-BROUARD 172
Fig. 33 : Localisation des prélèvements de charbons 173
Fig. 34 : Photographie du visage de l'ange (campagne 3) 174
Fig. 35 : Relevé du phasage de la mise en œuvre colorée de l'ange 175

Chinon ; collégiale Saint-Mexme

Fig. 1 : Photographies de la façade occidentale et de la nef de la collégiale Saint-Mexme, extérieur 210
Fig. 2 : Photographie de la Vision d'Ezéchiel (campagne 4) 211
Fig. 3 : Plan avec localisation des peintures murales 212
Fig. 4 : Photographie de la tour nord, extérieur, vue de l'ouest 213
Fig. 5 : Photographie de la tour sud, extérieur, vue du sud 214
Fig. 6 : Photographies de saint Nicolas (campagne 2), tour nord, escalier 215
Fig. 7 : Photographies des motifs géométriques et végétaux (campagne 3), nef, niveau 2 ... 216
Fig. 8 : Photographies d'une frise de végétaux (campagne 5), tour nord, tribune 217
Fig. 9 : Photographie des peintures de l'escalier (campagne 6), tour nord 218
Fig. 10 : Photographies d'une femme, d'un Jugement dernier et du Massacre des Innocents (campagne 7), nef, niveau 1 219
Fig. 11 : Déroulé des trois murs historiés de la chapelle (campagne 8), tour sud 220
Fig. 12 : BODIN L., Dessins de deux personnages du Jugement dernier (campagne 8), 1855, Tours, Société Archéologique de Touraine 221
Fig. 13 : Planche comparative de l'iconographie de saint Nicolas (campagne 2) 222
Fig. 14 : Planche comparative des visages et des drapés (campagne 2) 223
Fig. 15 : Relevé avec localisation et identification des scènes peintes (campagne 3) 224
Fig. 16 : Photographie du martyre de saint Étienne (campagne 3) 225
Fig. 17 : Photographie de la Guérison de l'aveugle (campagne 3) 226
Fig. 18 : Photographie du roi, de pèlerins et du reliquaire (campagne 3) 227
Fig. 19 : Photographie de la Flagellation (campagne 3) 228
Fig. 20 : Photographies de la Crucifixion et des Saintes femmes au tombeau (campagne 3) 229
Fig. 21 : Photographie de l'Ascension, du tribunal et d'un saint devant un établi (campagne 3) 230
Fig. 22 : Photographie de l'Inhumation de saint Mexme (campagne 3) 231
Fig. 23 : Photographie du dessin préparatoire (campagne 3) 232
Fig. 24 : Planche comparative des plis 233
Fig. 25 : Photographies des rinceaux (campagne 3 bis) 234
Fig. 26 : Photographie des peltes (campagne 3 bis) 235
Fig. 27 : Planche comparative des motifs géométriques (campagne 3) 236
Fig. 28 : Orthophotographie de l'intrados de l'arc (campagne 4) 237
Fig. 29 : Planche comparative des séraphins (campagne 4) 238
Fig. 30 : Photographies de la superposition des décors (campagne 4) 239
Fig. 31 : Photographie d'un séraphin (campagne 4), côté gauche 240
Fig. 32 : Planche comparative des motifs végétaux (campagne 4) 241
Fig. 33 : Photographie d'un ange et de la Crucifixion (campagne 4) 242
Fig. 34 : Planche comparative de la Crucifixion (campagne 4) 243
Fig. 35 : Planche comparative des végétaux (campagne 5) 244
Fig. 36 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des végétaux (campagne 5) 245
Fig. 37 : Photographie d'une femme lisant (campagne 6) 246
Fig. 38 : Photographies du Jugement dernier et de l'Enfer (campagne 6) 247

Fig. 39 : Planche comparative du Massacre des Innocents (campagne 6) 248
Fig. 40 : Photographie du visage du Christ, Jugement dernier (campagne 6)..... 249
Fig. 41 : Planche comparative des visages (campagne 6), 1/2 250
Fig. 42 : Planche comparative des visages (campagne 6), 2/2 250
Fig. 43 : Planche comparative du Jugement dernier (campagne 7)..... 251
Fig. 44 : Planche comparative de la Fontaine de pitié (campagne 7)..... 252
Fig. 45 : Photographies du Baldaquin (campagne 7) 253
Fig. 46 : Photographie et relevé (1855), Jugement dernier (campagne 7) 254
Fig. 47 : YPERMAN Louis-Joseph, relevé aquarellé du Jugement dernier (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/. 255
Fig. 48 : Photographie et relevé (1855) de la Fontaine de pitié (campagne 7) 256
Fig. 49 : Photographie (1976) et relevé (1892) de la Fontaine de pitié (campagne 7)..... 257
Fig. 50 : Planche comparative des anges et du visage de la Vierge (campagne 7) 258

Cormery ; église Notre-Dame

Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales 268
Fig. 2 : Photographies de la nef et du chevet, extérieur 269
Fig. 3 : Photographie de la nef, intérieur, vue de l'ouest 270
Fig. 4 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 1), des donateurs (campagne 2) et de la croix de consécration (campagne 3), nef, mur nord 271
Fig. 5 : Relevé avec le phasage stratigraphique des campagnes 1, 2 et 3, nef, mur nord 272
Fig. 6 : Relevé archéologique des campagnes 1, 2 et 3, nef, mur nord..... 273
Fig. 7 : Photographies des vestiges de peintures murales, transept et chapelle orientée..... 274
Fig. 8 : S. N., relevé des peintures murales du mur septentrional de la nef, pastel, s. d. (XIXe siècle ?), Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/037/2016..... 275
Fig. 9 : Photographie de traces laissées par un crayon de bois, Vierge à l'Enfant (détail), campagne 1, nef, mur nord..... 276
Fig. 10 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant..... 277
Fig. 11 : Planche comparative de ciboires..... 278
Fig. 12 : Photographie de traces de pinceau, Vierge à l'Enfant (détail : ange céroféraire de gauche), campagne 1, nef, mur nord 279
Fig. 13 : Relevé du phasage de la mise en œuvre de la Vierge à l'Enfant, campagne 1 280
Fig. 14 : Photographies des anges, campagne 1, nef, mur nord 281
Fig. 15 : Photographies des visages, Vierge à l'Enfant (campagne 1), nef, mur nord 282
Fig. 16 : Planche comparative des visages et des plis de la Vierge à l'Enfant..... 283
Fig. 17 : Prophètes et Pythagore, vers 1200, portail ouest, cathédrale Notre-Dame, Chartres (28) © THOMPSON 284
Fig. 18 : Photographie des donateurs (détail), campagne 2, nef, mur nord..... 285

Cravant-les-Côteaux ; église Saint-Léger

Fig. 1 : Photographies de l'église, extérieur 302
Fig. 2 : Photographies de l'église, intérieur 303
Fig. 3 : Planche comparative des appareils décoratifs 304
Fig. 4 : Plan avec localisation des peintures murales 305
Fig. 5 : Coupe du mur sud avec localisation des peintures murales 306
Fig. 6 : Coupe du mur nord avec localisation des peintures murales 307
Fig. 7 : Photographie de rubans pliés en nid-d'abeilles (campagne 3) 308
Fig. 8 : Photographies de l'oiseau (campagne 3) 309
Fig. 9 : Photographie du mur nord, croisée du transept 310
Fig. 10 : Photographie du mur nord, nef 311
Fig. 11 : Photographies des peintures de la tribune 312
Fig. 12 : Photographies de deux évêques, la Vierge à l'Enfant et l'Incrédulité de saint Thomas (campagne 7) 313
Fig. 13 : Photographie du ruban plié (campagne 9) 314
Fig. 14 : Photographies des peintures du XVIIe siècle 315
Fig. 15 : Planche comparative des nids-d'abeilles (campagne 4) 316
Fig. 16 : Photographie et relevé du Martyre de saint Léger (campagne 5) 317
Fig. 17 : Photographie du dessin préparatoire, moniale ? (campagne 5) 318
Fig. 18 : Planche comparative de la palette chromatique (campagne 5) 319
Fig. 19 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs du Martyre de saint Léger (campagne 5) 320
Fig. 20 : Planche comparative des corps et des plis 321
Fig. 21 : Photographie de l'évêque, mur nord, croisée du transept (campagne 7) 322
Fig. 22 : Photographie et relevé de l'Incrédulité de saint Thomas (campagne 7) 323
Fig. 23 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 7) 324
Fig. 24 : Relevés archéologiques de la Vierge à l'Enfant (campagne 7), avec et sans les faux joints 325
Fig. 25 : Photographie d'un motif au pochoir, Vierge à l'Enfant (campagne 7) 326
Fig. 26 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs, Vierge à l'Enfant (campagne 7) 327
Fig. 27 : Photographie du dessin préparatoire d'un donateur, Vierge à l'Enfant (campagne 7) 328
Fig. 28 : Planche comparative des fonds (campagne 7) 329
Fig. 29 : Photographies des visages (campagne 7) 330
Fig. 30 : Planche comparative des plis et des fonds 331

Descartes ; église Notre-Dame-de-La-Haye

Fig. 1 : Photographies de la nef, intérieur, église Notre-Dame-de-la-Haye 346
Fig. 2 : Photographie de la croisée du transept et du chœur, intérieur 347
Fig. 3 : Photographies des murs nord et sud de la première travée droite du chœur, intérieur 348
Fig. 4 : Plan avec localisation des peintures murales 349
Fig. 5 : Photographies de la peinture du lavabo et du lion sculpté (campagne 1), chevet 350
Fig. 6 : Photographies du faux appareil, des anges et du cycle hagiographique (campagne 2), croisée du transept et chevet 351
Fig. 7 : Photographies de l'Adoration des mages (?), du calendrier et du ruban plié (campagne 3), chevet 352
Fig. 8 : Photographies du Christ en majesté, d'une croix de consécration et de saint Christophe (campagne 4), chevet et nef 353
Fig. 9 : Photographie de la litre funéraire (campagne 5), chevet 353
Fig. 10 : Photographie du médaillon de l'agneau (campagne 2) 354
Fig. 11 : Planche comparative de la composition des anges portant l'agneau et du registre inférieur 355
Fig. 12 : Photographie de l'abside (campagnes 2, 3, 4) 356
Fig. 13 : Photographie d'une inscription de l'abside (campagne 2) 357
Fig. 14 : Planche comparative de la disposition des évangélistes autour du Christ 358
Fig. 15 : Planche comparative de la main droite du Christ 359
Fig. 16 : Relevé technologique des anges et photographie d'un raccord d'enduit horizontal (campagne 2) 360
Fig. 17 : Relevé technologique du berceau et relevé archéologique des anges avec lacunes de peintures (campagne 2) 361
Fig. 18 : Relevé technologique du Christ en majesté, abside (campagne 2) 362
Fig. 19 : Photographie d'incisions, Christ en majesté, abside (campagne 2) 363
Fig. 20 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs des anges (campagne 2) 364
Fig. 21 : Planche comparative des plis (campagne 2) 365
Fig. 22 : Photographies des mains (campagne 2) 366
Fig. 23 : Planche comparative des pieds (campagne 2) 367
Fig. 24 : Photographie de saint Cyran, église Saint-Pierre, Méobecq (Indre) © CESCM-AVRIL 368
Fig. 25 : Planche comparative des visages (campagne 2) 369
Fig. 26 : Photographie prise en 1951 de l'Adoration des mages et relevé aquarellé réalisé en 1959 (campagne 3) 370
Fig. 27 : Photographie du dessin préparatoire, Calendrier (campagne 3) 371
Fig. 28 : Planche comparative du style graphique (campagne 3) 372
Fig. 29 : Photographie de l'ange (campagne 4), abside 373
Fig. 30 : Photographie du dessin préparatoire (campagne 4) 374
Fig. 31 : Photographie d'une fleur au pochoir (campagne 4) 375
Fig. 32 : Planche comparative des plis (campagne 4) 376
Fig. 33 : Planche comparative de la palette chromatique et des plis (campagne 4) 377

Lignières-de-Touraine ; église Saint-Martin

Fig. 1 : Photographies de l'église Saint-Martin, Lignières-de-Touraine (intérieur et extérieur) 396
Fig. 2 : Plan de localisation des peintures murales 397
Fig. 3 : Photographie des peintures du chevet 398
Fig. 4 : Photographie des végétaux peints, ébrasement, baie nord, chevet 398
Fig. 5 : Photographies d'Abel et de Caïn, baie axiale, chevet 399
Fig. 6 : Photographies d'un vestige de la campagne du XVIIIe siècle dans l'abside 399
Fig. 7 : Photographies des repeints de Brisacier encore en place 400
Fig. 8 : Relevés des peintures du Calendrier par le comte de Galembert 401
Fig. 9 : Photographies de trois inscriptions du berceau 402
Fig. 10 : Photographies des peintures de l'abside avant et après restauration de 2009 403
Fig. 11 : Photographies des peintures du berceau avant et après restauration de 2009 404
Fig. 12 : Photographies des peintures de l'arc triomphal avant et après restauration de 2009 405
Fig. 13 : Calendrier (mai), nef, église Notre-Dame, Vieux Pouzauges (85) © P. GIRAUD, Conseil régional des Pays de la Loire, inventaire général, 1995 406
Fig. 14 : Registres supérieur (Adam et Ève) et inférieur (Parabole de Lazare), berceau, côté nord, première travée du chevet 407
Fig. 15 : Photographie du faîte du berceau, chevet 408
Fig. 16 : Photographie du registre supérieur (Tentations), berceau, côté sud, chevet 409
Fig. 17 : Photographies du vitrail de la Parabole de Lazare, cathédrale Saint-Étienne, Bourges 410
Fig. 18 : Planche comparative du Christ en majesté 411
Fig. 19 : Photographies des raccords d'enduit 412
Fig. 20 : Photographie d'une incision (Christ en majesté) 413
Fig. 21 : Photographies des repentirs 414
Fig. 22 : Photographie d'Ève après la restauration de 2009 avec quelques traces de repeints de Brisacier 415
Fig. 23 Photographie des peintures du chevet avec des indications technologiques 416
Fig. 24 : Photographies du pseudo-verdaccio 417
Fig. 25 : Phasage de la mise en œuvre des couleurs de deux anges de l'abside 418
Fig. 26 : Photographies des encadrements 419
Fig. 27 : Photographies des drapés 420
Fig. 28 : Planche comparative des corps 421
Fig. 29 : Photographies des visages, berceau, première travée, chevet 422
Fig. 30 : Photographies des inscriptions 423
Fig. 31 : Planche comparative des visages 424
Fig. 32 : Planche comparative des corps 425
Fig. 33 : Planche comparative des yeux 426

Parçay-Meslay ; église Saint-Pierre

Fig. 1 : Photographie, élévations extérieures, église Saint-Pierre 436
Fig. 2 : Photographies, élévations intérieures, église Saint-Pierre 437
Fig. 3 : Plan de localisation des peintures murales 438
Fig. 4 : Photographie, Christ en majesté, peinture murale, abside 439
Fig. 5 : Relevés du Christ en majesté au calque et à l'aquarelle 440
Fig. 6 : Relevé archéologique du Christ 441
Fig. 7 : Planche de miniatures avec des représentations de l'hostie 442
Fig. 8 : Planche de peintures murales avec des représentations de l'hostie 443
Fig. 9 : Planches de photographies des trois évangélistes 444
Fig. 10 : Planche comparative de saint Pierre 445
Fig. 11 : Photographie du deuxième saint, abside, registre inférieur, côté nord 446
Fig. 12 : Photographie du troisième saint, abside, registre inférieur, côté nord 447
Fig. 13 : Planche de photographies de deux saints, abside, registre inférieur, côté sud 448
Fig. 14 : Relevé technologique du Christ en majesté à partir de l'aquarelle d'Yperman 449
Fig. 15 : Photographie du raccord d'enduit de la surface 4 recouvrant partiellement la surface 1 450
Fig. 16 : Photographie des incisions correspondant aux tracés de la mandorle, détail : pied gauche du Christ 450
Fig. 17 : Relevé du phasage de la mise en œuvre 451
Fig. 18 : Planche de photographies des étoffes du Christ 452
Fig. 19 : Planche comparative de photographies des mains 453
Fig. 20 : Planche comparative de photographies des visages 454
Fig. 21 : Planche comparative de photographies des pieds 455
Fig. 22 : Planche comparative de photographies des plis en queue d'aronde 456

Rigny-Ussé ; ancienne église paroissiale Notre-Dame

Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales 474
Fig. 2 : Photographies de la nef et du chevet, extérieur 475
Fig. 3 : Relevé avec le phasage des peintures du chœur 476
Fig. 4 : Photographies des vestiges de peintures (campagne 3), niche, façade occidentale 477
Fig. 5 : Photographie de la Vierge à l'Enfant, de saint Christophe, de sainte Catherine terrassant le dragon et de saint Michel pesant les âmes (campagne 3), mur sud, bras sud du transept 478
Fig. 6 : Photographie du bras nord du transept (campagne 3) 479
Fig. 7 : Photographie des peintures du chœur (campagne 4) 480
Fig. 8 : Orthophotographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 3) 481
Fig. 9 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant 482
Fig. 10 : Vierge à l'Enfant, église Saint-Clément, Bonneville (Charente) © N. Guillaumin-Pradignac 483
Fig. 11 : Planche comparative des tentures de la Vierge à l'Enfant 484

Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de la Vierge à l'Enfant (campagne 3)..... 485
Fig. 13 : Photographie des visages de la Vierge et de l'Enfant (campagne 3)..... 486
Fig. 14 : Photographies des peintures du bras nord du transept (campagne 3)..... 487
Fig. 15 : Planche comparative des plis et des corps (campagne 3)..... 488
Fig. 16 : Relevé avec la localisation des scènes de la campagne 4..... 489
Fig. 17 : Planche comparative du Calendrier (campagne 4)..... 490
Fig. 18 : Photographies des Quatre Vivants (campagne 4)..... 491
Fig. 19 : Photographie de la Lapidation de saint Étienne..... 492
Fig. 20 : Photographie de la voûte du chœur (campagne 4)..... 493
Fig. 21 : Photographies des Douze Apôtres (campagne 4)..... 494
Fig. 22 : Photographie d'une foule en prière devant un saint (campagne 4)..... 495
Fig. 23 : Photographie de la Résurrection des morts (campagne 4)..... 496
Fig. 24 : Photographie d'un saint (campagne 4)..... 497
Fig. 25 : Planche comparative du Jugement dernier..... 498
Fig. 26 : Retable du Jugement dernier, Rogier Van der Weyden, Hospices de Beaune, Beaune © Hospices de Beaune..... 499
Fig. 27 : Photographie du Jugement dernier (campagne 4)..... 500
Fig. 28 : Photographie de saint Jean-Baptiste (campagne 4)..... 501
Fig. 29 : Photographie de l'Enfer (campagne 4) © C. OLIVERES..... 502
Fig. 30 : Photographies de saint Paul et de sainte Catherine (campagne 4)..... 503
Fig. 31 : Photographies des motifs au pochoir (campagne 4)..... 504
Fig. 32 : Photographie du dessin préparatoire jaune (campagne 4)..... 505
Fig. 33 : Photographie des rehauts rouges et noirs de la foule d'orants devant un saint..... 506
Fig. 34 : Relevé des concordances des scènes et du sens de circulation des personnages peints (campagne 4)..... 507
Fig. 35 : Photographie d'un orant (campagne 4)..... 508
Fig. 36 : Planche comparative des visages (campagne 4)..... 509
Fig. 37 : Photographie d'un ange guidant les morts (campagne 4)..... 510
Fig. 38 : Planche comparative des visages (campagne 4)..... 511

Rivière ; église Notre-Dame

Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales..... 530
Fig. 2 : Photographies du porche et des vestiges de la nef, vue de l'ouest..... 531
Fig. 3 : Photographies du chevet et de la nef, extérieur..... 532
Fig. 4 : Photographie de la nef, intérieur, vue de l'ouest..... 533
Fig. 5 : Photographie et relevé archéologique de la Dormition (campagne 1), nef, mur nord534
Fig. 6 : Photographie et relevé archéologique de la Parabole de Lazare, nef, mur sud..... 535
Fig. 7 : Photographies de deux saints (campagne 2), pilier sud, face ouest, nef..... 536
Fig. 8 : Planche avec photographie et relevés du Repas du mauvais riche (Galembert)..... 537
Fig. 9 : Relevé de la Mort du mauvais riche et de la Résurrection de Lazare (Galembert)... 538

Fig. 10 : YPERMAN Louis-Joseph, relevé : ornementation et sujets divers, la Cène, la Résurrection de Lazare et la mort du mauvais riche, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont 539
Fig. 11 : Planche comparative de la Mort du mauvais riche (campagne 1) 540
Fig. 12 : Photographie du Christ, Résurrection de Lazare, mur sud, nef 541
Fig. 13 : Planche comparative de la Résurrection de Lazare (campagne 1) 542
Fig. 14 : Chapiteaux représentant Lazare, transept, côté nord, cathédrale Saint-Lazare, Autun (Saône-et-Loire) 543
Fig. 15 : Photographie de Lazare et des témoins, Résurrection de Lazare, mur sud, nef 544
Fig. 16 : Photographie de la Fuite en Égypte, mur sud, nef 545
Fig. 17 : Photographie du registre supérieur, mur sud, nef 546
Fig. 18 : Photographie de la Vierge, Dormition, mur nord, nef 547
Fig. 19 : Relevé technologique de la Dormition, mur nord, nef 548
Fig. 20 : Relevé technologique de la Parabole de Lazare, mur sud, nef 549
Fig. 21 : Photographie de deux raccords d'enduit horizontaux 550
Fig. 22 : Relevé avec une proposition de restitution des niveaux de planchers de l'échafaudage, murs nord et sud, nef 551
Fig. 23 : Photographie de traces de pinceaux 552
Fig. 24 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de la Résurrection de Lazare, mur sud, nef 553
Fig. 25 : Planche de photographies du fond et des carnations 554
Fig. 26 : Planche comparative du fond à bandes (campagne 1) 555
Fig. 27 : Planche comparative de la plicature (campagne 1) 556
Fig. 28 : Planche comparative de la plicature en éventail (campagne 1) 557
Fig. 29 : Planche comparative des mains (campagne 1) 558
Fig. 30 : Planche comparative des pieds (campagne 1) 559
Fig. 31 : Planche comparative des traits dans le cou (campagne 1) 560
Fig. 32 : Planche comparative des sarcophages (campagne 1) 561
Fig. 33 : Relevés technologique et archéologique des saints (campagne 2), pilier sud-ouest, nef 562
Fig. 34 : Photographie d'un raccord d'enduit horizontal 563
Fig. 35 : Planche comparative des visages (campagne 2) 564

Rochecorbon ; ancienne église paroissiale Saint-Georges

Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales 587
Fig. 2 : Photographie de l'élévation extérieure de la nef et du chevet, côté sud, église Saint-Georges 588
Fig. 3 : Photographies de la nef (intérieur) et du portail occidental (extérieur) 589
Fig. 4 : Photographie des campagnes 2 (enduit blanc), 3 (Lavement des pieds, registre inférieur) et 4 (Cène), mur nord, nef 590
Fig. 5 : Photographies des croix de consécration et du décor ornemental (campagne 4), murs ouest et est, nef 591

Fig. 6 : Photographies du Jugement dernier (campagne 5), mur sud, nef 592
Fig. 7 : Photographie du Christ en majesté et de la Bataille (campagne 5), voûte, chevet 593
Fig. 8 : Planche comparative du Lavement des pieds 594
Fig. 9 : Relevé technologique du Lavement des pieds et de la Cène (campagnes 3 et 4) 595
Fig. 10 : Photographies du trou de boulin rebouché et d'un raccord d'enduit horizontal, Lavement des pieds (campagne 3), mur nord, nef 596
Fig. 11 : Photographies de la campagne 2 et du registre inférieur du Lavement des pieds (campagne 3), nef 597
Fig. 12 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs, Lavement des pieds (campagne 3) 598
Fig. 13 : Planche comparative du fond du Lavement des pieds 599
Fig. 14 : Planche comparative des visages de la campagne 3 600
Fig. 15 : Relevé avec localisation des prélèvements de chaux (campagne 3) 601
Fig. 16 : Planche comparative des couteaux, Cène 602
Fig. 17 : Photographie des traces de pinceaux, Cène (campagne 4) 603
Fig. 18 : Photographie avec emplacement des tracés préparatoires, Cène (campagne 4) 604
Fig. 19 : Photographies de deux poils de pinceau, Cène (campagne 4) 605
Fig. 20 : Photographies des mains et des pieds, Cène (campagne 4) 606
Fig. 21 : Planche comparative des plis en queue d'aronde, Cène (campagne 4) 606
Fig. 22 : Planche comparative des visages, Cène (campagne 4) 607
Fig. 23 : Plan de localisation et photographies du prélèvement du poil de pinceau, Cène (campagne 4) 608
Fig. 24 : Planche comparative de la Bataille (campagne 5) 609
Fig. 25 : Planche comparative du Jugement dernier (campagne 5) 610
Fig. 26 : Photographies de dessin préparatoire (campagne 5) 611
Fig. 27 : Relevé archéologique de deux anges (campagne 5) 612
Fig. 28 : Planche comparative des visages (campagne 5) 613
Fig. 29 : Planche comparative des anges buccinateurs du Jugement dernier 614

Saint-Christophe-sur-le-Nais ; église Saint-Christophe

Fig. 1 : Photographies de l'église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais 637
Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales 638
Fig. 3 : Photographie du chevet, côté sud, église Saint-Christophe, Saint-Christophe-sur-le-Nais 639
Fig. 4 : Photographies de Saint Christophe, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet, côté sud 640
Fig. 5 : Photographies du Calendrier, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet 641
Fig. 6 : Photographies des peintures de la nef et planche comparative de saint Martin, mur sud, nef 642
Fig. 7 : Photographies des épisodes de la vie de saint Éloi, mur sud, nef 643
Fig. 8 : Photographies de deux anges au phylactère, mur ouest, chevet 644
Fig. 9 : Photographies d'un ange, de l'Église et de la Synagogue, mur est, chevet 645

Fig. 10 : Photographie de la Translation des reliques et de saint Gilles, mur nord, chevet ... 646
Fig. 11 : Photographie de la Crucifixion, mur sud, chevet ... 647
Fig. 12 : Photographies des saints Côme et Damien, d'un saint, d'un moine d'un évêque et d'un saint, chevet et nef ... 648
Fig. 13 : Photographies des mois du Calendrier, intrados de l'arc entre la chapelle et le chevet ... 649
Fig. 14 : Planche comparative du Calendrier ... 650
Fig. 15 : Planche comparative de saint Éloi pinçant le nez du diable ... 651
Fig. 16 : Photographies de la Vierge à l'Enfant accompagnée de saints en lumière naturelle et rasante, mur sud, nef ... 652
Fig. 17 : Planche comparative de visages de la campagne 2 ... 653
Fig. 18 : Planche comparative de l'iconographie de la Translation des reliques ... 654
Fig. 19 : Photographie en lumière rasante de la Translation des reliques, mur nord, chevet ... 655
Fig. 20 : Photographie des cheveux des porteurs de la Translation des reliques, mur nord, chevet ... 656
Fig. 21 : Planche comparative du style de la Translation des reliques ... 657
Fig. 22 : Photographies de saint Gilles et la biche, mur nord, chevet ... 658
Fig. 23 : Photographies du brocart appliqué, saint Gilles, mur nord, chevet ... 659
Fig. 24 : Relevé avec phasage de la mise en œuvre des couleurs de la biche, saint Gilles, mur nord, chevet ... 660
Fig. 25 : Photographie et identification de certains personnages, Crucifixion, mur sud, chevet ... 661
Fig. 26 : Relevé avec phasage de la mise en œuvre des couleurs d'un bourreau, Crucifixion, mur sud, chevet ... 662
Fig. 27 : Planche comparative de l'iconographie de la Crucifixion ... 663
Fig. 28 : Photographie du Christ, Crucifixion, mur sud, chevet ... 664
Fig. 29 : Photographie d'une donatrice (?), Crucifixion, mur sud, chevet ... 665
Fig. 30 : Planche comparative du style de la Crucifixion ... 666
Fig. 31 : Planche comparative d'enluminures : Crucifixion ... 667

Sennevières, auparavant Chemillé-sur-Indrois ; chapelle du Liget

Fig. 1 : Photographie de la chapelle du Liget, extérieur, vue du sud-ouest ... 684
Fig. 2 : Plan avec localisation des peintures murales ... 685
Fig. 3 : Photographie des vestiges de la peinture du soubassement ... 686
Fig. 4 : Photographies générales de l'intérieur de la chapelle © CESCM ... 687
Fig. 5 : Planche comparative de l'Arbre de Jessé ... 688
Fig. 6 : Planche comparative de la Nativité ... 689
Fig. 7 : Planche comparative des attitudes de Joseph dans la Nativité ... 690
Fig. 8 : Planche comparative de la Présentation au Temple ... 691
Fig. 9 : Planche comparative de la Descente de croix (1/2) ... 692
Fig. 10 : Planche comparative de la Descente de croix (2/2) ... 693
Fig. 11 : Planche comparative des Saintes femmes au tombeau ... 694

Fig. 12 : Photographie de la Dormition 695
Fig. 13 : Photographies des vestiges de peinture sur l'intrados de l'arc séparant la nef du chevet 696
Fig. 14 : Photographie de deux personnages proches de l'actuelle entrée 697
Fig. 15 : Photographies des saints Eustache et Maurice, relevé de saint Maurice (S. PETIT) 698
Fig. 16 : Photographies des saints Brice et Denis, relevé de saint Denis (S. PETIT) 699
Fig. 17 : Photographie des saints Jean-Baptiste et Pierre 700
Fig. 18 : Photographies des saints Nicolas et Hilaire, relevé des deux saints (S. PETIT) 701
Fig. 19 : Photographie du Christ (tympan) 702
Fig. 20 : Photographies des saints Benoît et Gilles 703
Fig. 21 : Photographies des saints Étienne et Laurent 704
Fig. 22 : Photographie du roi David 705
Fig. 23 : Photographies d'Osée et Ann, relevé d'Osée (S. PETIT) 706
Fig. 24 : Photographie d'Abraham 707
Fig. 25 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : personnage près de l'arc triomphal 708
Fig. 26 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : saint Eustache 709
Fig. 27 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : Descente de croix, Saintes femmes au tombeau 710
Fig. 28 : Relevé avec la localisation des raccords d'enduit : Dormition, Arbre de Jessé 711
Fig. 29 : Photographie du visage de saint Étienne 712
Fig. 30 : Photographie des nimbes et des traces de cordeau 713
Fig. 31 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de saint Laurent 714
Fig. 32 : Photographies des plis 715
Fig. 33 : Planche comparative des mains 716
Fig. 34 : Planche comparative des visages et cheveux 716
Fig. 35 : Photographies des yeux 717
Fig. 36 : Photographies des visages du Christ et de la Vierge, Dormition 718
Fig. 37 : Planche comparative des grecques 719
Fig. 38 : Photographie des rinceaux, église Saint-Nicolas, Tavant (37) 720
Fig. 39 : Planche comparative des plis 721
Fig. 40 : Planche comparative des visages et cheveux 722

Sorigny ; église Saint-Pierre-es-Liens

Fig. 1 : Plan de localisation de la peinture murale 728
Fig. 2 : Photographie de l'appareil, chapelle, extérieur 729
Fig. 3 : Photographie de la chapelle 729
Fig. 4 : Photographie et relevé archéologique de la Crucifixion 730
Fig. 5 : Planche comparative des croix pattées 731
Fig. 6 : Photographie de saint Jean 732
Fig. 7 : Relevé technologique de la Crucifixion 733
Fig. 8 : Photographie d'incisions 734

Fig. 9 : Relevé des traces de pinceaux et photographie en lumière rasante des traces de pinceaux du buste du Christ 735
Fig. 10 : Relevé du phasage de la mise en œuvre de la peinture 736
Fig. 11 : Tracés régulateurs, Jérusalem, vers 1150-1170, cloître de l'abbaye de Bénédictins Saint-Aubin, Angers (49) © C. DAVY 737
Fig. 12 : Photographie du visage de la Vierge 738
Fig. 13 : Planche comparative des visages 739

Tavant ; église Saint-Nicolas

Fig. 1 : Photographies des façades occidentales des églises de Tavant et de l'Île-Bouchard (37) 767
Fig. 2 : Photographies des extérieurs de l'église de Tavant 768
Fig. 3 : Photographies de la nef et du chœur 769
Fig. 4 : Photographies de la crypte 770
Fig. 5 : Plan et photographies localisant les accès à la crypte 771
Fig. 6 : Plan et photographies localisant la base d'une colonne du chœur dans la crypte 772
Fig. 7 : Plan de localisation des peintures murales dans l'église et la crypte 773
Fig. 8 : Photographies des décors peints de la croisée du transept de l'église 774
Fig. 9 : Photographie des peintures murales du berceau de la première travée du chœur 775
Fig. 10 : Photographie des peintures murales de l'abside du chœur 776
Fig. 11 : Plan et photographies localisant des décors peints sur les murs latéraux de la crypte 777
Fig. 12 : Plan et photographies localisant les décors peints des colonnes de la crypte 778
Fig. 13 : Photographie du registre de la Naissance du Christ 779
Fig. 14 : Photographie du registre du Massacre des Innocents 780
Fig. 15 : Photographie du registre de la Fuite en Égypte 781
Fig. 16 : Photographies des chérubins de l'abside du chœur 782
Fig. 17 : Photographies des médaillons à Tavant et à Montoire-sur-le-Loir 783
Fig. 18 : Photographie de la peinture de l'abside du chœur de l'église 784
Fig. 19 : Photographie avec indications technologiques des peintures du berceau du chœur de l'église 785
Fig. 20 : Photographies de raccords d'enduit des peintures du chœur de l'église 786
Fig. 21 : Photographies des traces de cordeau sur les peintures du chœur de l'église 787
Fig. 22 : Photographie montrant le dessin préparatoire et une réserve de l'abside du chœur 788
Fig. 23 : Photographies des traces de pinceaux d'aplats verts des peintures du chœur 789
Fig. 24 : Photographie d'un repentir sur les peintures du berceau du chœur 790
Fig. 25 : Photographie des coulures du Massacre des Innocents 791
Fig. 26 : Photographie d'un décor ornemental de croisillons du berceau du chœur 792
Fig. 27 : Planche comparative des mains 793
Fig. 28 : Planche comparative des rinceaux 794
Fig. 29 : Planche comparative de la plicature 795
Fig. 30 : Planche comparative de la plicature du Christ en majesté 796

Fig. 31 : Photographie du Christ en majesté, abside, chapelle Saint-Gilles, Montoire-sur-le-Loir (Loir-et-Cher) 797
Fig. 32 : Planche comparative des visages et des yeux 798
Fig. 33 : Plan de localisation et photographies des deux chapiteaux sculptés de la crypte 799
Fig. 34 : Plan de localisation des scènes peintes de la crypte 800
Fig. 35 : Plan de localisation, photographie et planche comparative du Pèlerin 801
Fig. 36 : Plan de localisation et photographies des deux oiseaux 802
Fig. 37 : Plan de localisation et photographie des deux Saintes femmes 803
Fig. 38 : Plan de localisation et photographie des deux Anges lampadophores 804
Fig. 39 : Plan de localisation et photographie de l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal et de la Faute 805
Fig. 40 : Plan de localisation et photographie de la Déposition 806
Fig. 41 : Plan de localisation et photographie de la Descente aux limbes 807
Fig. 42 : Plan de localisation et photographie du Christ en majesté entouré par deux anges 808
Fig. 43 : Plan de localisation et photographies de l'Offrande de Caïn et d'Abel et du Meurtre d'Abel 809
Fig. 44 : Plan de localisation et photographie du Crucifiement d'André 810
Fig. 45 : Plan de localisation et photographie du Crucifiement de Pierre 811
Fig. 46 : Relevés du Bourreau et du Crucifiement de Pierre 812
Fig. 47 : Plan avec localisation des scènes peintes et une proposition du sens de lecture des scènes 813
Fig. 48 : Plan de localisation et photographie de David accordant sa harpe et de Saül (?) 814
Fig. 49 : Planche comparative de David accordant sa harpe 815
Fig. 50 : Plan de localisation, photographie et planche comparative des Atlantes 816
Fig. 51 : Plan de localisation et photographies du Sagittaire, de la Colère ou du Désespoir (?) et des inscriptions 817
Fig. 52 : Plan de localisation et photographie du Combat contre un félin et d'un personnage pointant de son index 818
Fig. 53 : Plan de localisation et photographie de l'allégorie du Temps (?) et du Combat entre une Vertu et un Vice 819
Fig. 54 : Plan de localisation et photographie du Travail d'Adam et Ève et de l'Espérance (?) 820
Fig. 55 : Plan de localisation et photographies de deux scènes esquissées de la crypte 821
Fig. 56 : Photographies en lumière rasante et en lumière naturelle montrant l'absence de lissage de l'enduit des peintures de la crypte 822
Fig. 57 : Photographie des traces de badigeon blanc en fond d'une peinture de la crypte 823
Fig. 58 : Photographie de raccords d'enduit dans la crypte 824
Fig. 59 : Plan de la crypte avec localisation des scènes présentant du vert, rose et bleu 825
Fig. 60 : Photographie avec le phasage de la mise en œuvre des couleurs 826
Fig. 61 : Photographies de la Déposition et de la Descente aux limbes avec les principales lignes de la composition 827
Fig. 62 : Planche comparative de la plicature 828
Fig. 63 : Planche comparative de la plicature 829
Fig. 64 : Photographie de la main de Dieu, Offrande de Caïn et d'Abel, crypte 830

Fig. 65 : Plan de localisation et photographies des prélèvements de charbons, crypte 831

Tours ; cathédrale Saint-Gatien

Fig. 1 : Plan avec localisation des peintures murales 857
Fig. 2 : Photographie du chevet, extérieur 858
Fig. 3 : Photographie de la nef, extérieur, côté sud 858
Fig. 4 : Photographie de la nef et du chevet, intérieur, vue de l'ouest 859
Fig. 5 : Photographie des campagnes 1 et 2, chapelle des Enfants de Charles VIII, mur est. 860
Fig. 6 : Relevé du phasage stratigraphique des campagnes 1 et 2, chapelle des Enfants de Charles VIII, mur est 861
Fig. 7 : Charité de saint Martin (campagne 3), chapelle des Enfants de Charles VIII, mur sud 862
Fig. 8 : Photographie d'un saint (campagne 4), chapelle des fonds baptismaux, mur sud 863
Fig. 9 : Photographies des sondages (campagne 5), mur ouest et est, chapelle de Monseigneur Renou 864
Fig. 10 : Photographies de deux saints (campagne 6), pilier, nef 865
Fig. 11 : Photographie d'une abbesse, d'un évêque et d'un donateur (campagne 7), murs est et sud, massif occidental 866
Fig. 12 : Relevé archéologique de la campagne 1 867
Fig. 13 : Photographie de dessin préparatoire et du cordeau (campagne 1) 868
Fig. 14 : Planche comparative des visages et des corps (campagne 1) 869
Fig. 15 : Relevé archéologique et identification des scènes du registre supérieur (campagne 2) 870
Fig. 16 : Planche comparative de l'iconographie de la Décollation (campagne 2) 871
Fig. 17 : Planche comparative de l'iconographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 2) 872
Fig. 18 : Planche comparative des anges féminins (campagne 2) 873
Fig. 19 : Photographie de la Vierge à l'Enfant (campagne 2) 874
Fig. 20 : Relevé technologique (campagne 2) 875
Fig. 21 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs (campagne 2 : ange féminin) 876
Fig. 22 : Planche comparative des plis (campagne 2) 877
Fig. 23 : Planche comparative des corps (campagne 2) 878
Fig. 24 : Planche comparative des visages (campagne 2) 879
Fig. 25 : Photographies des visages (campagne 2) 880
Fig. 26 : Photographie de la Charité de saint Martin (campagne 3), mur sud, chapelle des Enfants de Charles VIII 881
Fig. 27 : Planche comparative de l'iconographie de la Charité de saint Martin (campagne 3) 882
Fig. 28 : Photographie du cordeau (campagne 3) 883
Fig. 29 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs (campagne 3) 884
Fig. 30 : Photographie du visage de Martin (campagne 3) 885
Fig. 31 : Planche comparative des plis (campagne 3) 886

Fig. 32 : Photographie des blasons (campagne 4) 887
Fig. 33 : Photographie des motifs au pochoir (campagne 4) 887
Fig. 34 : Planche comparative des visages (campagne 4) 888
Fig. 35 : Photographies des saints (campagne 5) 889
Fig. 36 : Photographie du brocart appliqué (campagne 5) 890
Fig. 37 : Relevé du phasage de la mise en œuvre des couleurs de l'évêque (campagne 5) ... 891
Fig. 38 : Photographie d'un repentir (campagne 5) 892
Fig. 39 : Planche comparative des yeux (campagne 5) 893
Fig. 40 : Photographies de l'abbesse et de l'évêque (campagne 6) 894
Fig. 41 : Photographies des brocarts appliqués (campagne 7) 895

Amaëlle MARZAIS

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XIe-XVe siècles)

Résumé

Cette thèse se propose de retracer l'histoire des pratiques de la peinture murale dans dix-neuf édifices religieux de Touraine décorés entre les XIe et XVe siècles. Les sites étudiés regroupent des édifices majeurs tels que l'église et la crypte de Tavant, la collégiale de Chinon, la cathédrale de Tours ou encore la chapelle du Liget, ainsi que des édifices moins connus, par exemple : les églises paroissiales de Rochecorbon, de Cormery ou de Sorigny. Remises dans leur contexte architectural, les peintures sont étudiées à travers deux aspects étroitement liés : la technique et le style. Traité sur un temps long, le sujet permet d'appréhender les continuités et les ruptures dans les pratiques picturales et les modes opératoires. Les étapes du processus créatif sont appréhendées à l'aide de relevés stratigraphiques des peintures. Ils permettent de déterminer les outils employés, le déroulement et l'organisation du chantier ainsi que les gestes effectués par les peintres. La technique picturale, les gestes et la culture visuelle du peintre conditionnent ainsi le produit fini. L'analyse conjointe du style et de la technique permet d'identifier les différents ateliers médiévaux de Touraine et de questionner leur itinérance. La reconnaissance des caractères des œuvres de ce corpus sert de base à une analyse comparative. Enfin, la création d'une chrono-typologie des styles et des techniques est rendue possible grâce à la confrontation des indices architecturaux, iconographiques, techniques, stylistiques et, selon la possibilité, des analyses en laboratoire. Elle est complétée par des comparaisons avec la production figurative française, ce qui permet de replacer la peinture tourangelle dans un environnement architectural et pictural plus vaste.

Mots-clés : Peinture murale, Décor peint, Technique, Médiéval, Touraine

Résumé en anglais

This work traces the history of mural painting practices in nineteen religious buildings in Touraine decorated between the 11th and 15th centuries. The sites studied include major buildings such as the church and crypt of Tavant, the collegiate church of Chinon, Tours' cathedral and the chapel of Liget, as well as lesser-known buildings such as the parish churches of Rochecorbon, Cormery and Sorigny. Placed in their architectural context, the paintings are studied through two closely related aspects: technique and style. Treated over a long period of time, the subject allows us to understand the continuities and ruptures in the pictorial practices and operating methods. The stages of the creative process are apprehended with the help of stratigraphic drawings of the paintings. They make it possible to determine the tools used, the progress and organisation of the work site and the gestures made by the painters. The painter's technique, gestures and visual culture thus condition the finished product. The joint analysis of style and technique makes it possible to identify the various medieval workshops in Touraine and to question their itinerancy. The recognition of the characteristics of the works in this corpus serves as a basis for a comparative analysis. Finally, the creation of a chrono-typology of styles and techniques is made possible thanks to the comparison of architectural, iconographic, technical and stylistic clues and, where possible, laboratory analyses. It is completed by comparisons with French figurative production, which makes it possible to place Touraine painting in a wider architectural and pictorial environment.

Keywords : Wall painting, Painted decor, Technique, Medieval, Touraine